

***EN BUSCA DEL AGUACATE PERFECTO:  
LA CIUDAD COMO POEMA SONORO***

**RYAN PATRICK CROSS**

Trabajo de grado para optar el título de Magister en Estética y  
Creación

Asesor.

**RIGOBERTO GIL MONTOYA**



**Universidad  
Tecnológica  
de Pereira**

Universidad Tecnológica de Pereira  
Maestría en Estética y Creación  
Pereira – Risaralda  
2017

## ÍNDICE

<b>Dedicatorio .....</b>	<b>i</b>
<b>Agradecimientos .....</b>	<b>ii</b>
<b>Pregón .....</b>	<b>2</b>
<b>Capítulo 1 ¿Cómo se siente un aguacate? .....</b>	<b>7</b>
La estética cotidiana sin juegos .....	7
Prosaica: estesis de la vida cotidiana .....	14
Mas allá que lo exótico .....	24
Resonancias Parciales .....	32
<b>Capítulo 2. ¿Cómo camina un aguacate? .....</b>	<b>33</b>
Preludio .....	33
Desarraigo .....	35
Antropología Urbana .....	43
Esculpiendo Raíces .....	49
Finale .....	54
Resonancias Parciales .....	55
<b>Capítulo 3. ¿Cómo suena un aguacate? .....</b>	<b>56</b>
Paisaje Sonoro .....	56
Qué poesía tan prosaica .....	65
Sonoridades Parciales .....	73
El arte sonoro: Hacia una poética del sonido ...	76
Resonancias Parciales .....	86



#### **Capítulo 4. ¿Cómo se busca el aguacate perfecto? .. 88**

Introducción y descripción de la obra.....	88
Antecedentes .....	98
Testimonio de un transeínte sensible .....	102
Resonancias Parciales .....	105

#### **Bibliografía .....109**

#### **Imágenes .....114**

*a Arbe...*

*Agradezco...*

*a mi asesor, amigo, e Iluminado Rigoberto, compañero  
de recorridos por todos los museos de la vida*

*a mi amor Georgina, sin quien no habría hecho esto*

*a la familia Liceo Taller San Miguel por la confianza  
que han puesto en mi y el apoyo en mi educación*

*a todos los profesores y compañeros de la Maestría en  
Estética y Creación, quienes abrieron mi mente cada día  
a más posibilidades*

*a mi familia y mis amigos quien siguieron amándome a  
pesar de mi ausencia durante estos años de estudio*

*a mi hijo Pelu, sin quien yo no parecería tan Iluminado*

*a Hernan, por su ambidiestrocidad de la geometría  
gramática y la geografía de la jerga popular*

*a Susana, Jaime, y Esteban, quienes me enseñaron a  
decir “Aguacate maduro!” en lengua de señas*

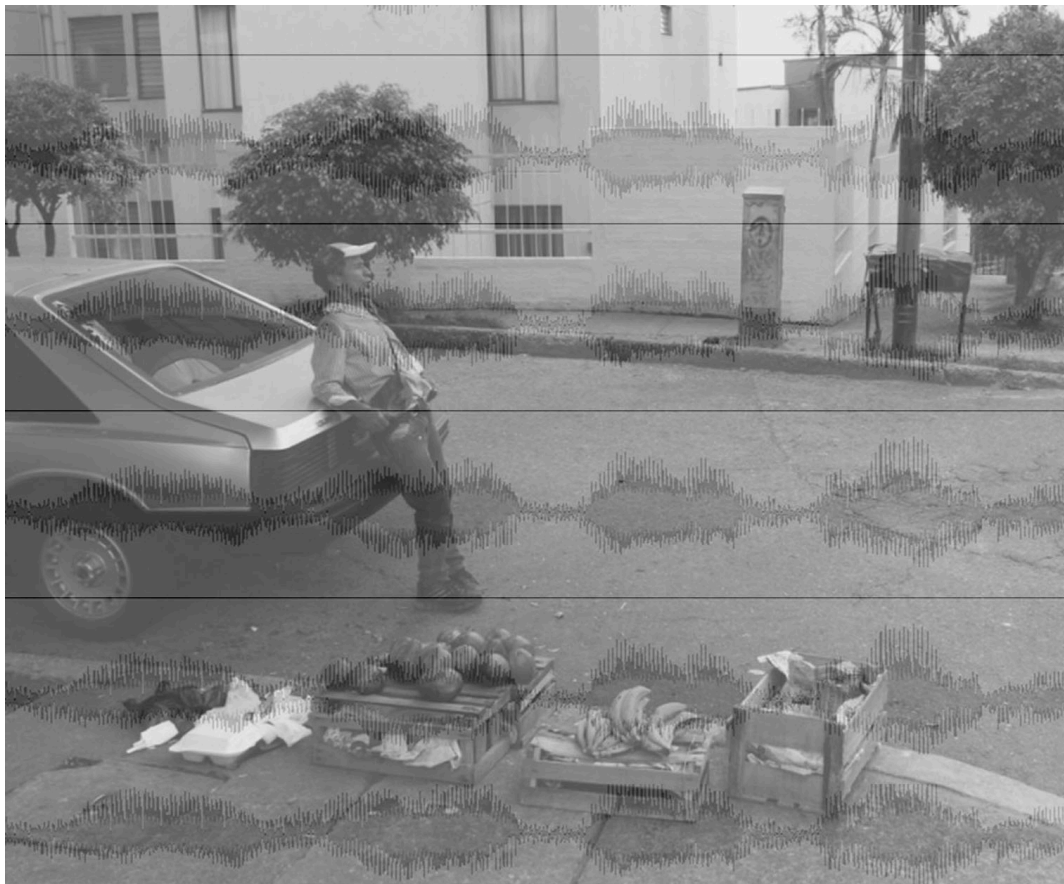
*a Alejo, por su paciencia y acompañamiento en los  
caminos y esquinas*

*a todos los trabajadores de la economía informal que  
madrugan cada día a vender el mundo por pedacitos*

*al aguacate, por su precariedad, su sabor, su pepa de la  
protección*

*Lo maravilloso de la poesía es crear un equívoco entre el  
ritmo y las palabras transportadas por el.*

*—Andre Leroi-Gourhan*



# Pregón

Pregón: Del lat. *praeconium*.

1. m. Promulgación o publicación que en voz alta se hace en los sitios públicos de algo que conviene que todos sepan. (Real Academia Española)

La llamada, si no es clara  
funciona

<<¡Aaaaguacate Maduuuro!>>  
baila entre edificios

mueve mis piernas  
me provoca caminar

una lluvia poco mojada  
palabras líquidas saltan de techo a techo

escucho nada menos que  
<<¡Fríjoles pitando!>>

su voz  
olla de presión salpicando

un corte los hace buenos  
ese mago garantiza

compra fijo  
maduro, porque lo dijo.

Me llamo Ryan Patrick Cross. Nací en Los Angeles, California, la punta más occidental de la cultura occidental. La familia de mi padre inmigró de Irlanda hacia esta punta, mientras la familia de mi mamá ya se había establecido allí hace unas generaciones. Una de mis memorias más antiguas es la de jugar en el patio de mi abuela materna debajo de un árbol gigante de aguacates. Recuerdo el asco que sentí de ver un pedazo de aguacate, verde, cubierto en salsa rosada. Decidí, desde entonces, no comer aguacates. La poética de Caín (quien mora en la tierra) y Abel (quien vagabundea) se inscribió en mi sangre, y mi historia desde entonces ha sido un vacile entre esos polos.

Después de establecernos en el estado de Nevada cuando tenía seis años, yo no me movía mucho hasta que terminé mis estudios en inglés en la Universidad de Nevada, Reno en 2007. Pero una semilla estaba enterrada en mí, y después de graduarme, se brotó en algo salvaje e incontrolable.

En 2009 me embarqué en un viaje para conocer mi país. Pero por las lecturas de viajeros y guardianes de bosques, mis ideas de la naturaleza de la experiencia estaban ya afectados. Decidí que la única forma en que realmente podía experimentar mi tierra era con mis propios músculos y sudor. Entonces, en la lógica de aquella locura, la bicicleta era la media elegida. Por ocho meses mi mejor amigo y yo pedaleábamos sobre montañas y llanos, ciudades y desiertos. Dejé mis prejuicios alimenticios y comí mi primer aguacate (sin salsa rosada). Como nuestras vidas cotidianas eran tan públicas, muchas gentes bajaron sus guardias y nos trataron como familia. Estábamos invitados por desconocidos a

quedarnos en casas de familia y conocer sus vidas cotidianas. Pero todo vagabundeo llega, a propósito o no, a su origen, y el viaje terminó.

Después de una experiencia tan profunda, de tanta conexión con la gente de mi país, quedé inquieto. Decidí conocer a Europa y repetir la experiencia, esta vez por medio de trenes, aviones, buses y el famoso sistema de “echar dedo.” Pero finalmente la experiencia no alcanzó las expectativas. Podía ser la falta de la bicicleta o los idiomas, pero no sentí la misma conexión. Fue entonces cuando decidí que mi próxima experiencia iba a ser la de vivir en un país ajeno, donde yo podía compartir la vida cotidiana a través del idioma, las costumbres, y los ritmos.

En Colombia encontré la experiencia que buscaba, y al mismo instante, un millón de retos personales para enfrentar. Recuerdo muy claramente la primera mañana después de mi llegada a Pereira. La trasnochadora morena me despertó, ya casi por la tarde, ya no tan morena, con un grito fuerte que entró por mi ventana abierta, anunciando algo aparentemente muy importante, tal vez urgente, pero poco entendible. Cuando me arrimé a la ventana, me encontré con una caja de aguacates gigantes y una voz que al mismo tiempo me confundía y abría un mundo de costumbres, lógicas, y tal vez más que todo, sonidos que iban a componer mi mundo nuevo. Si yo nací al fin del mundo, no significaba que no había nada para descubrir.

Con el tiempo, yo iba incorporando los ritmos de la vida cotidiana colombiana, viviéndolos, sin dejar el asombro y el exotismo que sentí ese primer día de experiencias

sonoras. Cuando me inscribí en la Maestría en Estética y Creación, yo sabía que mi proyecto iba a ser una exploración en las formas de estesis que yo encontré en estos actos de los pregones que, para la población son tan comunes, pero para mí siguen siendo casi milagrosos. Que en Colombia los aguacates buscan a uno para comérselos es algo que nunca superaré.

El siguiente texto es la forma, teórica y poética en la que yo siento y puedo expresar mis experiencias con esos ritmos de la vida que he encontrado en Colombia. Por medio de un análisis de la estética cotidiana, demuestro que las mismas estrategias se encuentran en el día a día de la economía descalza, la informalidad, el pregonero, y más específicamente, el vendedor de aguacate, con las formas universales en que el ser humano hace vínculo con su comunidad, cómo se establece como individuo, y también como parte del grupo social. Sigue una discusión sobre el escenario de esta acción, la ciudad, o más apropiado, la urbe, y las formas que desplazan y despliegan las acciones cotidianas sobre ese lienzo. Finalmente, hay una indagación en el medio sonoro, que utiliza este sujeto para causar un afecto en los que escuchan, y cómo las mismas poéticas de lo sonoro ocupan los registros cotidianos tanto como lo artístico.

Cada reflexión analítica trae consigo su reflexión poética, porque no siento que el lenguaje prosaico sea suficiente para transmitir mi subjetividad. Todo culmina en una obra artística, y el último capítulo en este trabajo es una explicación de cómo yo he articulado unas acciones,



consideradas por muchos como ordinarias o banales, hacia unas poetizaciones de las mismas.

El sujeto central en mi labor investigativa y creativa es Don Arbe, un pregonero que trabaja en la esquina del barrio donde vivo. He tenido una relación con él, le he comprado aguacates por varios años. Arbe me ha acogido con este proyecto, y ofrecido un vistazo inmejorable a su labor. Es un gran referente que el lector debe conocer antes, aunque no se limita únicamente a él. Su acción, se desplegará por todo el ensayo que aquí propongo y la obra que realizaré.

Como mencioné anteriormente, la teoría sobre la acción del pregonero se desarrollará por escrito aquí; sin embargo, no puedo hablar sobre las poéticas de la ciudad, sin hablar en clave de poesía. Las intervenciones poéticas que el lector encontrará a manera de largos epígrafes en este documento sirven como interludios para vincular ideas a veces dispares, crear un ritmo que carga una discusión filosófica con sentido personal y, ojalá, facilitar su trasmisión.

# Capítulo 1: ¿Cómo se siente un aguacate?

## La estética cotidiana sin juegos

La estética clásica se define como el estudio de lo bello y lo bueno. Entonces un estudio sobre un hombre que llega al barrio con cajas de madera llenas de frutas, que se sienta en la esquina a pelar frijoles, que grita a la gente que pasa, que se agacha sobre su mercancía, que gana dinero extra barriendo las hojas y sus propias vainas descartadas del andén, no sería, clásicamente, un objeto de estudio estético, y menos se consideraría dentro de las prácticas artísticas. Sin embargo, con la apertura que posibilita la estética expandida, que incluye no solamente las experiencias consideradas clásicamente bellas (el arte, los paisajes, literatura/poesía, la música, la forma humana), sino todo objeto sensible, incluso los hechos de Don Arbe, el pregonero puede también convertirse en territorio donde brota interés para el esteta.

En su libro *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*, Hans-Georg Gadamer (1977) demuestra que la estética como estudio filosófico apenas se desarrolló en el siglo XVIII con el trabajo de Alexander Baumgarten quien en la búsqueda por salvar lo bello de ser nada más que un simple producto del subjetivismo, pecado mortal en pleno furor de Racionalismo, define *estética* “como el <<*ars pulchri cogitandi*>>, el arte de pensar bellamente,”

(26) un reflejo del “<<*ars bene dicendi*>> como el arte de hablar bien,” (26) definición clásica tomada de la retórica. Al relacionar lo bello con la retórica, introduce el concepto de la rectitud—hay una forma correcta de hablar, hay una forma correcta para definir lo que es bello—concepto que puede servir como base objetiva y referencia para el análisis y crítica de lo bello. Esta base hizo posible que el filósofo Immanuel Kant pudiera plantear en qué consiste, objetivamente, el vínculo entre el objeto bello y la experiencia de la belleza.

Es importante mencionar que la concepción del arte en la época de Kant fue muy diferente a la de hoy en día, en donde el arte no disfrutaba de la autonomía que tiene en la actualidad. Según Gadamer, las obras artísticas de ese tiempo “no eran primariamente entendidas como arte, sino como configuraciones que se encontraban en sus respectivos ámbitos, religioso o secular, de la vida, como una ornamentación del modo de vida propio y de los actos consiguientes: el culto, la representación del poderoso, y cosas semejantes” (1977: 28)

Kant, con una combinación de palabras, logra dos acciones sumamente importantes en la historia del arte: 1) liberar el arte de su esclavitud a una disciplina externa (religiosa, política, culta), y 2) establecer el “sentido común” de lo bello. Por este camino se entienden las palabras: “satisfacción desinteresada” (Gadamer, 1977: 28). Aunque puede parecer demasiado evidente hoy, esa liberación del goce fue un paso muy importante y esencial para el despliegue de las prácticas artísticas. Además, para nuestros propósitos, la apertura del sentido común nos permite incluir

experiencias debajo del ámbito estético-artístico que antes no se podían: específicamente las experiencias cotidianas. Dice Gadamer: “El gusto es comunicativo, representa lo que, en mayor o menor grado, nos marca a todos. Un gusto que fuese sólo subjetivo-individual resultaría absurdo en el ámbito de la estética” (28).

La esteta Katya Mandoki, en su libro *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, demuestra cómo las ideas de la estética, y lo que se puede considerar como estético, siempre ha cambiado a través de toda la historia académica y ahora ha abierto un campo expandido, que nos permite entender las experiencias cotidianas, las más banales y comunes, como relevantes a los estudios estéticos hoy en día. Esa idea se despliega mediante la desmitificación de la experiencia estética.

A través de un análisis histórico del término “experiencia estética,” Mandoki (1994) demuestra que este ha sido abordado desde dos perspectivas diferentes, una suerte de batalla luchada desde dos frentes: “versiones objetivistas que definen a la experiencia estética por las cualidades del objeto experienciado y las subjetivistas que la definen por la cualidad de la experiencia” (34) Mandoki toma partido por los subjetivistas; sin embargo, no lo hace de manera absoluta, pues considera que se abre la posibilidad de desarrollar una teoría de la estética cotidiana.

Mientras los filósofos debaten para definir la “experiencia estética” como cualidades del sujeto u objeto, Mandoki plantea un nuevo cambio sobre la pregunta y la mirada hacía el problema: “Tampoco es pertinente

preguntarse qué hace que una experiencia sea estética y otra no lo sea, sino cuáles son las condiciones de posibilidad de la estesis” (1994: 37).

*Estesis* es una derivación de *estética* al igual que la *semiosis* en lo que se refiere a *semiótica*, y se define como “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki, 1994: 50). Cuando despliega las condiciones para la estesis (espacio-tiempo, el cuerpo y sus sentidos, viveza emotiva, y convenciones culturales), es claro que la condición de ser humano es estesis.

El cambio de enfoque hacia la estesis es todo lo que necesita Mandoki para presentar la estética cotidiana como un campo de estudio válido y abierto para la investigación estética, pero reconoce que conlleva sus propios problemas. Uno de los más graves es el panestetismo, la noción que si todo es capaz de ser objeto de estudio estético, entonces lo estético pierde su sentido:

Cabe enfrentar de entrada la impugnación casi automática que la estética conservadora habrá de esgrimir contra la propuesta aquí elaborada; me refiero sin duda a la acusación de panestetismo. Tal imputación iría más o menos en estos términos: si se amplía tanto el concepto de estética para rebasar el arte y lo bello, entonces todo terminaría por ser estético y, por consiguiente, se disolvería totalmente el objeto de estudio. En efecto, al decir que todo es estético, la estética pierde pertinencia. La objeción es contundente e inapelable. (Mandoki, 1994: 118)

No obstante, Mandoki logra demostrar que el error no existe en la amplitud de lo que consideramos estética, sino en la

forma que pensamos la estesis. La respuesta convalida todo el argumento anterior en el planteamiento de la estesis, y aventura una nueva categoría estética (la Prosaica) que será desplegado en la próxima parte de mi trabajo:

Pero en la Prosaica nunca se propone que todo sea estético. Al contrario, se asume precisamente lo contrario: que ninguna cosa es estética, ni siquiera las obras de arte o las cosas bellas. **La única estesis está en los sujetos, no en las cosas.** La formulación de la estética de lo cotidiano aquí elaborada no puede ser más inocente de cualquier acusación de panestetismo por el simple hecho que al enunciar que “todas las cosas son estéticas” se presupone el objetualismo, pecado del que la Prosaica está absuelta. La estesis es una condición de los seres vivos. Mejor dicho, no es “una” condición sino “la” condición de vida. Vivir es estesis (lo cual no quiere decir que todo en la vida sea estesis). (Mandoki, 1994: 118)

Es decir, la estesis no es una condición del objeto observado, sino del sujeto observador. Si hay una afectación, hay estesis; cuando se produce esta, se considera el encuentro dentro de lo estético. Después de aclarar el termino *estesis*, podemos empezar a adentrarnos, sin miedo de caer en trampas filosóficas, en el estudio de la estética desde experiencias que habían sido descartadas anteriormente, es decir, de la categoría de la Prosaica.

## **Desinterés**

Un aguakate Kantiano

*Das ding an sich*

Kaminó por la kalle kantando

desinteresado.

Sin embargo

a nadie

le gustó

le interesó

su Kanción

ni el olor de su sudor

ni su piel kuemada.

Doscientos años demoró madurándose

hasta que se Mandokió

en un guacamolesquo choque con el andén.

¡KALIFORNIA, ÜBER ALL HAAS!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Este poema, “Desinterés,” intenta sintetizar varias ideas desplegadas en la primera sección, sobre todo el goce desinteresado que planteó el filósofo Immanuel Kant, al permitir que el arte y el estudio de la estética se validara para la indagación por fuera de otros estudios como la



Imagen 2 Sticker encontrado en un aguacate “lite” en Florida, EEUU.

---

teología y la política. Obviamente hay un juego con el sistema fonológico tanto entre lo escrito/oral como entre idiomas (inglés, alemán, y español), y con el propio nombre del filósofo, además con el nombre de Katya Mandoki, que se vuelve verbo en este poema. La última frase es tomada de una canción de punk de la banda Dead Kennedys, “California Über Alles.” Los Dead Kennedys tomaron la frase del himno alemán, que empieza con las palabras “Deutschland Über alles” (Alemania sobre todo). En esta versión, el aguacate Haas, el aguacate preferido en Estados Unidos y Europa, toma el poder, colocando un “Kalifornia” kantiano en una posición sobre todo. Hace unos meses, en un viaje a Estados Unidos, encontré que en el estado de Florida se venden aguacates tropicales, parecidos a los que se ven comúnmente en Colombia, con fichas que alaban los virtudes (35% menos calorías, 50% menos grasa), comparados con los aguacates Haas (o aguacates californianos). Como californiano, no podía evitar la risa que me evocó este nuevo privilegio del aguacate común de Colombia.



## Prosaica: estesis de la vida cotidiana

El pregonero es una figura demasiado común en cualquier ciudad de Colombia y en muchos países del mundo. Desde mi cama puedo escuchar la venta de una gran variedad de productos de viva voz por las calles de mi barrio, pero por los tonos y ritmos que usan los pregoneros casi se vuelven inaudibles, parte del paisaje sonoro cotidiano. Se vuelven ubicuos, es decir, tan *presentes* que se hacen costumbre. Esa *presencia* cotidiana, y su forma de afectar al mundo, a su alrededor nos lleva hacia la dimensión estética denominada *prosaica*. Katya Mandoki, después de plantear una base para una estética de lo cotidiano, prosigue con un análisis de las formas en que esa estética se manifiesta en el mundo. De esta manera afirma:

Sorprende que desde los filósofos presocráticos, el ser humano se haya preguntado antes por la vastedad del universo que por la especificidad de lo humano. La estética igualmente inició desde la reflexión de un fenómeno extraordinario, el arte, antes de interesarse por sus manifestaciones cotidianas a pesar de (o precisamente por) que inundan copiosamente todos los ámbitos de la cultura. (Mandoki, 1994: 112-113)

Debido a las múltiples manifestaciones estéticas de la cotidianidad, se hace necesario ampliar la mirada sobre aquello que se toma por cotidiano, así mismo definirlo. Se propone entonces la *prosaica*, y aunque la palabra no es nueva (tiene conexiones obvias con la escritura en prosa y su complemento, la poesía) requiere definición y explicación:

No trata de esa prosa o de su gramática sino de la forma en que está configurada para cautivar o sojuzgar. No

trata del ser ocupado en sus faenas cotidianas sino de la manera en que se realizan y desde la cual operan para generar efectos sensibles en las interacciones sociales y con el entorno a través de la construcción de matrices culturales y sus respectivas identidades, aunque ambas se apoyen en y constituyan al “mundo de vida” o *Lebenswelt* (Schütz y Luckmann 1973). (Mandoki, 1994: 115)

La prosaica, entonces, nombra la manera o forma en que nosotros como seres vivos logramos afectar y ser afectados por otros individuos en el día a día, esa colección casi infinita de interrelaciones que se juntan para formar lo que conocemos como “mundo.” Por otro lado, junto a la prosaica, aparece el término *mundo de vida* o *Lebenswelt*. Para definirlo, Schütz y Luckmann (Citado en Mandoki 1994) afirman:

“Debe entenderse ese ámbito de la realidad que el adulto alerta y normal simplemente presupone en la actitud de sentido común. Designamos por esta presuposición todo lo que experimentamos como incuestionable...” La Prosaica no se ocupa del *lebenswelt* sino de las condiciones sensibles con que se teje. (115)

Hasta ahora, parece que los filósofos estaban buscando en el lugar equivocado la estesis. Obviamente se encontraba en la experiencia subjetiva, frente a una obra de arte. Pero nunca imaginaron que se podría encontrar estesis en un acto cotidiano como comprar una fruta, subir al transporte público, o caminar por el centro de la ciudad. Eso, no es para decir que este tipo de experiencias deben considerarse como arte, sino que, como el arte, encajan dentro de nuestra sensibilidad y logran establecer patrones y ritmos repetibles y que se reproducen. Vale la pena repetir lo que dice Gadamer

(1977): “Un gusto que fuese sólo subjetivo-individual resultaría absurdo en el ámbito de la estética” (28). Si el canto de Don Arbe solo afectaba a un solo individuo y solo resultaba en una venta, no lo haría, y tampoco se encontrarían otras personas haciendo exactamente lo mismo en todos los barrios de la ciudad. Esa potencia de afectar o participar en estesis, entonces actúa como un relieve para vislumbrar las condiciones de sensibilidad de una cultura, sociedad, o especie.

Las condiciones que tejen el “mundo de vida” donde Don Arbe vende frutas tropicales, la esquina de mi barrio, a través de su voz, son múltiples, por no decir infinitas, pues cada una puede servir como una lente para resaltar un aspecto del mundo donde vivimos. Ponemos en cuestión a una sociedad que permite la existencia de una economía informal y que cuenta al vendedor ambulante dentro de las estadísticas estatales de empleo (aunque no cuenta con los mismos beneficios que tiene un trabajador formal), o cómo la falta de oportunidades legítimas en esta sociedad arrojan a este sujeto al andén.

También podemos considerar la importancia de una tradición culinaria y platos típicos que exigen la existencia, el uso y el fácil acceso al aguacate, complicado en su maduración, y tan necesario en las costumbres gastronómicas que requiere un ejército de hormigas que salen casi todos los días de la plaza del mercado para distribuirlo.

Podemos hablar sobre la simbiosis de especies, planta y animal, a través de la historia humana, que da como resultado esta forma de venta, donde la mercancía no

solamente se presenta, también es activa, pues busca al consumidor, quiere atraparlo sonoramente. Las posibilidades de mirada son, realmente, ilimitadas. En conclusión, la mirada que tiene cualquier persona hacia la venta del aguacate es subjetiva, pero lo que no se puede dudar es que hay, en la acción del pregonero, las condiciones que hacen posible una estesis. En mi caso, lo que llama a mi sensibilidad es el grito que el pregonero usa como un poema evocador, el ritmo que toma circulando por todo el barrio alrededor del conjunto cerrado donde vivo.

La estesis del aguacate no es un fenómeno limitado a un extranjero que vive en un país como Colombia, que disfruta de su abundancia en épocas de cosecha. Existe una pequeña obsesión con el aguacate, un culto que ha encontrado en esta humilde fruta fuente de inspiración para memes, tatuajes, animaciones, y otras creaciones. Aunque anteriormente liberamos el objeto de su responsabilidad de crear estesis, se puede preguntar ¿qué es lo que tiene el aguacate que los sujetos experimentan tanta estesis, o necesitan exteriorizarla con él? Desde uno de los sentidos más primitivos, el gusto, el aguacate tiene la puerta de entrada a nuestra conciencia, y desde allí, acceso a la imaginación. Pero hablando tanto de la relación sujeto/objeto, es posible que el aguacate pueda funcionar como ejercicio mental para virar esta dicotomía, para pensar en el ser humano no solamente desde su posición como sujeto, también como objeto, medio a través del cual el aguacate puede realizar su propia subjetividad y su propia estesis.

Está bien decir que el pregonero y el aguacate son una parte integral dentro de los códigos de la estética cotidiana de

una región, ¿pero qué tiene que ver con la producción de una obra de arte?

La prosaica, y las condiciones que la tejen, son una técnica, o en las palabras de Mandoki, “un conjunto de *estrategias* constitutivas de efectos en la realidad” (1994: 117) para *representar* el mundo, una tarea que es específicamente asociada con el arte. Mandoki establece tres niveles—vida cotidiana, la prosaica, y la poética—para nombrar “las mediaciones entre lo cotidiano y lo artístico” (114). Según Mandoki, cada nivel se trata de la forma de la mirada. La prosaica, entonces es una mirada estética, que tiene en cuenta las condiciones de estesis hacia la vida cotidiana. En otras palabras, la prosaica es una presentación de la vida cotidiana diseñada con la sensibilidad de los otros seres humanos como su objetivo.

Don Arbe, según esta perspectiva (que estamos construyendo), está ocupado en una actividad prosaica, presentando parte de la vida diaria (la venta del aguacate), que está, en mi trabajo, re-presentada por una mirada estética, hecha poética. “La Poética sería una mirada estética a la Prosaica como la Prosaica es una mirada estética a la vida cotidiana. Estos tres ejercicios de la mirada corresponden al orden de la *re-presentación* en la Poética, de la *presentación* en la Prosaica y de la *presencia* en la vida diaria” (Mandoki, 1994:114). En la próxima sección analizaremos en qué consiste esta mirada estética y sus implicaciones en la creación de una obra estético-artística sobre este tema.



Imagen 3 Meme del internet celebrando la similitud entre aguacates y huevos de dragón.



Imagen 4 Meme del internet.

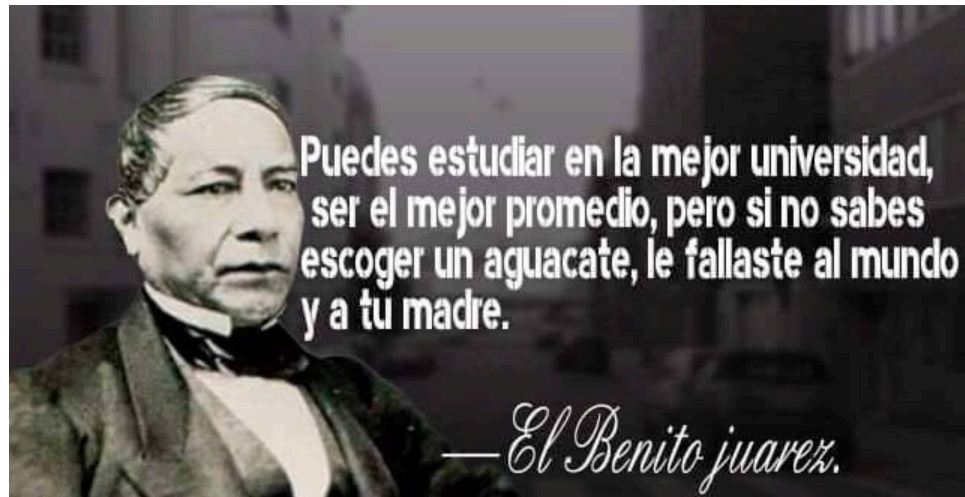


Imagen 5 Meme del internet.



La peor prisión es un aguacate cerrado.

—Juan Pablo II

Es tan poco el aguacate y tan grande la torta.

—Pablo Neruda

Imagen 6 Meme del internet. Colección de frases que quedan mejor con aguacate en lugar de amor.



Imagen 7 Video de un vendedor de aguacate Dominicano que se ha sido remezclado con música.





Imagen 8 Tatuaje del aguacate con una rima en ingles (Holy Guacamole= Santo Guacamole)

En busca del aguacate perfecto  
Caminé tantas calles  
tantos barrios,  
caminé mi sendero diario por tantas redes.  
Caminé por el tiempo hasta que escuché  
una voz gritando  
¿Fue mi nombre?

En busca del aguacate perfecto  
he aplastado mis pies, cavado el suelo  
un suelo tejido de memoria  
pudrición, muerte, y nacimiento.  
Presté mi oreja al viento  
y escuché una voz gritando  
¿Fue mi nombre?

En busca del aguacate perfecto  
mi abuela me mandó al patio  
a buscar en el suelo,  
un suelo tejido de memoria.  
Llegué a la esquina treinta años después  
y escuché una voz gritando  
¿Fue mi nombre?

## Más allá de lo exótico

¿Qué es lo que lleva mi propuesta más allá de un simple exotismo? Últimamente me he hecho esa pregunta. Mientras *el otro* canta, yo gozo de su mera existencia, entre este momento y todo lo que tiene que ver con mi historia, mi tierra, mi vida. Me di cuenta que es casi un acto colonialista, desde el imperio llevo, aceptando esa belleza de fruta, pagando casi nada por ella, disfrutando el baile y canción del bufón de la esquina. Cuando el pregonero quiere entrar al conjunto cerrado donde vivo para vender su mercancía, a Don Arbe no lo dejan, pues, hay que mantener a la gente segura. El pregonero realiza su función desde afuera, mejor. Yo me arriesgo, saliendo de la seguridad de mi residencia, grabadora en mano, registro su eco entre las casas. Me da gratis su voz, la mercancía que estoy buscando. Como un colono, llevo conmigo los recursos, comprados por nada, y me escabullo hacia las puertas seguras donde puedo convertir desechos intangibles en oro artístico-estético.

Según Rigoberto Gil (2015), los siglos XIX y XX, fueron las décadas en que la modernidad, el espíritu del individuo y su condición de estar puesto en situación o problematizado, tomó fuerza dentro de la producción literaria y artística hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por supuesto, los individuos que tenían la oportunidad y habilidad de producir artísticamente e influir en la cultura fueron personas con privilegios culturales en términos de su lugar de nacimiento y su clase social. Las voces más influyentes fueron las de los países colonizadores (europeos). Pero después de décadas de violencia y guerra en Europa, el siglo XX vio un nuevo interés en las voces marginalizadas. Las

guerras sirvieron para poner en cuestión la idea de Progreso establecida y el tipo de cultura que generaron e impusieron los países más poderosos. Así, la posmodernidad nació para cuestionar las posiciones de todos los que tenían poder y privilegio, y con ellos sus filosofías absolutas. Los estudios poscoloniales fueron solo una de las herramientas inventadas para la deconstrucción de las verdades del siglo XIX.

En su libro *Radicante*, Nicolas Bourriaud (2009) plantea una crítica hacia el multiculturalismo, que se ha apoyado tantos años en la proyección de la posmodernidad y poscolonialismo. En su lugar, propone instalar “*la diversidad*” como categoría estética de pensamiento:

En un mundo que se va uniformizando cada vez más, sólo podremos defender la diversidad elevándola al nivel de un valor, más allá de su atracción exótica inmediata y de los reflejos condicionados de conservación, o sea transformándola en categoría de pensamiento. Si no, ¿para qué la diversidad? (20)

Pero la diversidad, al contrario de lo que se pensaría, no se ha fortalecido bajo el régimen de los estudios poscoloniales. Al contrario, Bourriaud muestra cómo estos sirven realmente para reducir la diversidad a un barato exotismo. Le dan a cada perspectiva marginal su propia importancia, a cada voz silenciada su propio escenario, “la ideología comparatista que implican los *postcolonial studies* prepara para una atomización completa de las referencias y de los criterios de juicio estéticos” (Bourriaud, 26). Citando a Homi Bhabba, Bourriaud dice que el objetivo de los estudios poscoloniales es “el rechazo de la visión ‘binaria y jerárquica’ que caracteriza al universalismo occidental” (26).

No obstante, en el acto de desarraigar lo privilegiado y sembrar “el otro,” como eje o *logos*, una nueva dicotomía nace. *Él* que reconoce al *otro*, da visibilidad/legibilidad, quien levanta al otro a una posición de importancia, siempre sería él quien domina la cultura. Es decir, no puedo ser el campeón de Don Arbe, llevando su voz a un museo norteamericano como el nuevo arte criollo, sin resaltar mi posición como sujeto dominante que decide cuál arte es válido. La misión de los estudios poscoloniales recrea las mismas injusticias que les dieron su *raison d'être*.

Obrar para la recomposición de una modernidad -cuya tarea estratégica sería ayudar al estallido del posmodernismo-, significa primero inventar la herramienta teórica que permita luchar contra todo lo que, en el pensamiento posmoderno, acompaña objetivamente el movimiento de estandarización inherente a la mundialización. Se trata de identificar estos valores y arrancarlos tanto de los esquemas binarios y jerárquicos del modernismo de ayer como de las regresiones fundamentalistas de todo tipo. Se trata de abrir una región intelectual y estética en la que las obras contemporáneas podrían verse juzgadas según los mismos criterios -en suma, un espacio de discusión. (Bourriaud, 2009: 27)

El error reside no tanto en la teoría poscolonial, sino en un problema más grande: las formas de pensar al ser humano como animal atado a un pedazo de tierra específica que determina su carácter, sus actividades, y su ser. Para ilustrar, Bourriaud emplea una metáfora botánica. Las plantas radicales son las que se forman y crecen sobre su única raíz, herramienta para profundizar en la tierra y fijar el espacio para la planta. Pero por su misma forma de crecer, se limitan y se pegan a ese lugar. Por el contrario, las *radicantes* son las

plantas “cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a las *radicales*” (2009: 57). Hoy en día, el ser humano está cada vez volviéndose más y más *radicante*, desarraigado de su tierra natal para enfrentar las formas de vida en otras partes. Y es justamente esta disposición a la movilidad y flexibilidad, tanto en el espacio físico como en el espacio cultural y creativo, que Bourriaud replantea el lugar del logocentrismo, sea alterno o dominante, que ofrece el multiculturalismo.

El arte, como siempre, es un indicador del progreso de dicho replanteamiento. El arte contemporáneo, especialmente, funciona como *traducción*, que según Bourriaud:

Podría hoy representar ese ‘esfuerzo ético elemental’ atribuido, sin razón, al reconocimiento del otro como tal: toda traducción implica adaptar el sentido de una proposición, hacerla pasar de un código a otro, lo que implica que se dominen ambos idiomas, pero también que ninguno de ellos resulte fácil. El gesto de traducción no impide para nada la crítica, e incluso la oposición: implica en todo caso una presentación. Traduciendo, uno no niega ni una eventual opacidad del sentido, ni lo indecible, ya que toda traducción, inevitablemente incompleta, deja atrás un *resto* irreductible. (2009: 31)

Esa traducción pasa en códigos distintos: obviamente en lo lingüístico, pero también en los símbolos, relaciones, y acciones cotidianas. Bourriaud demuestra su prevalencia en el arte del siglo XXI. Los artistas traducen literalmente obras entre varios idiomas, pero también entre idiomas visuales y registros.

En la obra de Peter Coffin, un sonido se transforma en una parte constitutiva del crecimiento de una planta verde; un pensamiento, un hilo sinuoso se materializa en un neón que evoca ciertas obras de Keith Sonnier; obras de arte modernistas, los elementos de un teatro de sombras; una compilación de piezas musicales, el tensor que va a modificar la configuración de un cerebro [...] Se podrían citar innumerables ejemplos de dichas prácticas *transformato*, demostrando que la invención de modos de paso de un régimen de expresión a otro constituye efectivamente una problemática fundamental del arte de los años 2000. (Bourriaud, 2009: 158)

Y es aquí donde otra vez encuentro mi trabajo y su función. Mi vida cotidiana implica una constante traducción, no solamente entre el inglés y el español, también entre pesos y dólares, aguacates Haas y aguacates tropicales, chocolatinas Hershey's o Jet. Pero esos son, más bien, traducciones prosaicas, literales, fijas. No hay tanto espacio para otros significados, verdades parciales, y fragmentación semántica. Son más binarios. Pero cuando asumo todos los hechos del día, vuelvo a pensar en los sucesos, experimento algo más poético. Identifico con la observación de Bourriaud: "Según Walter Benjamin, una traducción permite en principio que sobreviva el original sin dejar de implicar la muerte de este. A partir de la traducción, ningún camino vuelve al texto original" (2009: 163).

La traducción en mi trabajo es más evidente cuando se vislumbra a través de los mismos conceptos de Mandoki antes mencionados—la prosaica y la poética. Presencia, el aguacate, por una traducción estética, se vuelve *Prosaica* por el grito del pregonero (la presentación), que en torno se vuelve *Poética* por una traducción estética mía—la

grabación, interpretación, yuxtaposición, y *re-presentación*. Pero lo que dice Benjamin es cierto, el original ya no es; es un grumo de guacamole manchando el micrófono, y no vuelve a ser lo que era en su esencia natural.

Como etnógrafo sonoro, me pregunto otra vez si mi trabajo cae en la trampa del multiculturalismo, donde prostituyo la labor de alguien marginalizado, levantándolo en un pedestal, mientras realmente el prestigio se centra en mí, quien tiene el poder para levantar a los débiles. Aquí vale la pena traer a la luz otro concepto de Bourriaud, *semionautas*, quienes son “inventores de recorridos dentro del paisaje cultural, nómadas recolectores de signos” (Bourriaud, 2009, p. 43). Recordemos algo de la planta radicante, que crece “según su avance.” Nunca vine a este país para establecerme como autoridad poética, ni como artista sonoro. Llegué sin rumbo, o sin ánimo de arraigarme mas allá de mis pasos. Encontré ritmos y sonidos que llamaron mi atención, signos que produjeron resonancias dentro de mí.



## **Poema Prosaica**

Mi grabadora cuelga del hombro dentro de una mochila auténtica de la Sierra Nevada. El sombrero aguadeño tapa mi cabeza y me protege de este sol ecuatorial. Don Arbe está gritando, pero no estoy grabando hoy. Hoy hay almuerzo para preparar, y en la casa casi no hay frutas. Tiene mandarinas hoy, y claro, un aguacate con mi nombre rayado en la cáscara por el sol. No estoy “going native,” no estoy trabajando, no estoy jugando con el poder cultural. Tengo hambre.

## **Transducción**

I walked through cracks in meaning  
A space more vast than I'd ever imagined,  
Translated steps from sidewalk to andén.  
“Anden,” they said, but how could we not feel rooted?  
Rooted in a semantics that wouldn't crack  
No matter how hard we grew.

Caminé por las grietas en el sentido  
Un espacio más vasto al que jamás imaginé,  
Traducí pasos del andén a sidewalk.  
“Walk,” dijeron, ¿pero cómo no sentirnos arraigados?  
Arraigados a una semántica que no agrietaba  
Sin importar cómo crecimos.

## Resonancias Parciales

Por medio de las teorías de la estética cotidiana planteadas por Katya Mandoki, mostré cómo el cambio de mirada hacia la **estesis**, es decir, hacia la capacidad del sujeto para ser afectado por algo (un objeto de arte o algo más cotidiano como una fruta o una interacción), y no el objeto en sí mismo, es la forma en que podemos desplegar el estudio de la estética y ampliarlo a una investigación de **las formas cotidianas de la afectación**, que pueden incluir a un vendedor ambulante que pasa por mi barrio todos los días. También vimos como este sujeto utiliza, consciente o inconscientemente, códigos para facilitar la estesis, a los que Mandoki llama “**prosaicos**,” que actúan para presentar la realidad. Estos mismos códigos estéticos pueden ser aplicados a los hechos prosaicos para producir lo que Mandoki llama “**poética**.”

Para mostrar que este proyecto no se debe considerar simplemente una explotación barata de lo ajeno, de la alteridad del otro; recurrimos al análisis del esteta Nicolas Bourriaud sobre las teorías **multiculturales y poscoloniales**, señalando que **la traducción** puede considerarse como una de las formas interculturales que no cae en las trampas de logocentrismo o privilegización, sino que media los significados de ambos lenguajes. Al mismo tiempo, la traducción se puede considerar una de las estrategias más fuertes en la producción artística del siglo XXI. La metáfora de un **semionauta**, como un agente etnográfico que pasa dentro de varias culturas, recogiendo significados entre sí, nos puede servir para entender este trabajo como un hecho estético en lugar de una prostitución cultural.

## Capítulo 2: ¿Cómo camina un aguacate?

### Preludio

Don Arbe madruga a las 4:00 a.m. para subir al bus que lo lleva desde Santa Rosa de Cabal hasta la ciudad de Pereira. Tiene cita médica a las 6:00 a.m., luego se va para la galería a comprar la mercancía, y, dios mediante, estará en la esquina del Barrio San Luis antes de las 10:00 a.m. “El peligro,” lo llaman. Si todo va bien, venderá la mercancía antes de la 1:00 p.m. Tal vez alguno de los habitantes del barrio le regalará almuerzo. Ojalá que no llueva. Los pereiranos siempre se esconden cuando llueve. Hoy pasa este señor extraño con la joroba donde coloca su guacal, ese que grita: “Eeeeeeeeeehhhhhh-l aguacatemaduro-aguacate!” Casi nunca cruzan caminos, trabajan es días diferentes, pero hoy, no es el caso. Cuando el otro se acerca a la esquina de Arbé, deja de gritar, se para, mira por todos lados, y se devuelve barrio abajo, hacia Las Gaviotas. Don Arbe mira fijamente cada paso hasta que desaparece de su vista.

A las 11:00 a.m., la voz de don Arbe está rota. Lleva días enfermo, no ha dormido bien, y los medicamentos que necesita valen 150.000, de los cuales tiene la mitad. Está acostado en el andén. Sin embargo, cada vez que pasa un carro, recoge el esfuerzo para gritar “¡Aguacate maaaaaduuuuro, mandarinas-banano!” Su voz no tiene el poder de siempre, pero cada tanto un carro para o un vecino viene caminando para preguntar por un aguacate. La señora

de la casa del frente de donde siempre vende su mercancía, sale a ofrecerle un tamal. Lo conocen en este barrio; “El Peligro” lleva muchos años vendiendo aquí. Esta esquina es su segundo hogar.

Mientras come el tamal, Arbé vende los últimos dos aguacates. Solo faltan unas mandarinas que va a llevar a casa. En este momento llega “El Ronco,” manos llenas de envases de licuadoras, de plástico y vidrio, y anillos de gancho colgando de sus dedos. Coloca una licuadora en el suelo y se sienta encima de ella. Saca de su chaqueta una bolsa que tiene por dentro una rama recién recogida por el barrio.

“¿Ronquito, esa es la prontoalivio?” dice Arbé. Su voz ya es una pálida comparación con el canto sabroso que suena varios días a la semana por todo el barrio. El Ronco (pues, no hay que decir cómo es su voz), a través de los tres dientes que le quedan, detalla el proceso de la preparación del remedio con la rama que trajo.

Para agradecerle, “El Peligro” regala al “Ronco” las mandarinas. “Mi dios le pague,” dice “Ronquito,” y sigue su trayectoria. Arbé también ha terminado aquí sus quehaceres, y es la hora de guardar sus cajas de madera, contar sus ganancias, y dirigirse para la casa a descansar, a prepararse para otro día en la lucha, esculpiendo su lugar a través de su voz, sudor y labor.

## Desarraigo

La esquina de calle 19 con carrera 29 del barrio San Luis en Pereira, Colombia es, cada día, testigo potencial de una serie de acontecimientos, interacciones, entre los habitantes del barrio y varios personajes trashumantes que venden productos y servicios por medio de sus gritos (aunque cada día su labor está reemplazándose con bafles, grabaciones y megáfonos).

La ciudad es cada día más, nuestro ambiente nativo. Cada año, más seres humanos viven concentrados en las ciudades, con todo lo que esto implica: crimen, ruido, desorden, basura, congestión, conflicto, corrupción, indigencia, contaminación, alienación, centros comerciales. Cotidiana, confusa, creciente, las ciudades son un complejo entramado. Por medio de un análisis histórico, Giuseppe Zarone, en su libro *Metafísica de la Ciudad* (1993), despliega la acción doble que la ciudad ejerce sobre sus habitantes. Pero *habitante* es una palabra peligrosa, porque tampoco se deja habitar. Zarone muestra cómo, aunque la razón de ser de la ciudad es lugar para habitar, el producto real en la gente que ocupa la ciudad es un desarraigo total.

Zarone emplea un análisis mítico-histórico para ilustrar su idea. Volviendo a las historias bíblicas del Génesis, encuentra en Caín al primer desarraigado. Después de matar a su hermano, “«Caín se alejó de la presencia de Javé y se estableció en la región de Nod, (...) donde conoció a su mujer. (...) Después construyó una ciudad» (Gen. 4. 16-17)” (1993: 11). Huyendo de la mirada de Javé, “Caín reconstruye la ciudad como nueva patria de exilio” (11). La ciudad es, a

la vez, una salvación para los que huyen, y un infierno que nunca permite que el habitante le habite del todo. “Habitar quiere decir,” según Zarone, “tener las raíces de un lugar, y por ello tener asiento en un sitio, y esto a su vez existir, superarse manteniéndose ligado a aquel fundo en que se ha tomado plaza para siempre” (11). Pero es exactamente esta acción, de echar raíces, que literalmente no permite la ciudad, dejando a su “habitante” sin hábitat, sin memoria, sin historia, forzado a vagabundear la selva de concreto buscando donde poder morar.



Imagen 9 *Caïn fuyant avec sa famille*. Corman, F. (1880).

El pregonero es el ejemplo *par excellence* del desarraigo del habitante urbano. Itinerante, forzado a caminar por el desierto de concreto, en busca de su subsistencia. Cada esquina es una oportunidad para echar raíces pero siempre es rechazado. Se traslada por terreno hostil buscando acomodarse (corporalmente/económicamente), y nuevamente termina sin estabilidad. Tiene que pasar a otro barrio, a otra calle, a otro pueblo. Tiene que evitar la visita diaria al mismo lugar para

no generar problemas con los poderes que administran el espacio público.

Sumado a ese rechazo, está la esperanza que tanta gente tiene al llegar a una ciudad como Pereira, una ciudad que históricamente ha recibido, por su posición geográfica, personas que huyen de la violencia y las privaciones causadas por los conflictos políticos. Como Caín, llegan perseguidos, en peligro, con la esperanza de protección y amparo, y encuentran la dificultad de establecer alguna raíz, en un territorio donde no tienen historia ni memoria.

Rigoberto Gil Montoya, escritor pereirano por adopción, también desplazado de su pueblo natal, La Celia, Risaralda, ha hecho un análisis textual extenso de la ciudad que, a su parecer, tal vez, acoge más a los desterrados y desarraigados. *Pereira, ciudad caleidoscópica* (2002) es a la vez una vista nostálgica de una ciudad que acogió al autor y su familia en un momento de necesidad y una evocación de una “aldea espontánea generada por las prácticas comerciales” (43). Las evidencias textuales, el periodismo, la poesía, la crónica, son el material donde se lee una ciudad hecha de informalidad e improvisación. Muestran una ciudad donde “No hay forasteros, solo pereiranos,” (el eslogan de Pereira). Sin embargo, allí el pregonero y el vendedor ambulante pueden existir solo y cuando este se asume de paso. No tienen el mismo estatus en sociedad que los de lugareños:

Las historias de los habitantes de la galería, de los indigentes que viven bajo los puentes, de los travestis que circulan en las calles del centro, de los seres que se ganan la vida vendiendo toda suerte de objetos en los buses...



descubrirán la existencia de una ciudad no oficial, ajena de los discursos de plaza, somatizada en los destinos de la individualidad, haciendo rutas en los meandros de la ciudad incontrolada. (Gil, 2002: 99-100)

Una visión de los hechos y acontecimientos cotidianos de Pereira, fue expresada por el poeta Luis Fernando Mejía, hijo de la misma ciudad. Este pequeño poema dedicado a Pereira, expresa en verso, el desarraigo que manifiesta en la ciudad:

Cuando la ciudad me sobreviva

Luis Fernando Mejia

A Pereira

Cuando la ciudad me sobreviva

para olvidarse de mi nombre;

la llamaré desde el fondo de la tierra

con mi voz de raíces.

Serán de tierra mis palabras.

Recogeré mi cuota de sangre entre los arboles

Me improvisaré de viento

de silencio horizontal a la seis de la tarde.

Renegaré mi muerte.

Me negaré a olvidarme.

Gritaré mi silencio

entre los ruidos de las fabricas.

Me levantaré a recoger la angustia

de los domingos de lluvia

y los años que pasaban buscándome

entre los niños del parque.

Exigiré que me devuelvan

los días perdidos,

y las noches perdidas

y los besos perdidos,

y el Dios que asesinaron entre las bibliotecas y las aulas.

Cuando la ciudad me sobreviva.

Cuando me niegue sus calles.

(1964)

Cuando la ciudad deje su indiferencia y hostilidad contra el pregonero, será el día en que se puede arraigar un poco en su ambiente sin ser una presencia depreciada. Gil muestra por medio de archivos periodísticos que los pregoneros y su actividad urbana han sido considerados una molestia para el público. En una selección pertinente, muestra las quejas presentadas en los años 30's sobre el asunto, como lo expresado por el cronista Ricardo Sánchez, uno de cuyos textos Gil recoge en su trabajo:

Definitivamente la civilización nos ha vendido a 'complicar' mucho la situación, sobre todo aquí en Pereira donde vivíamos tan tranquilos y tan contentos" se queja el cronista, cuando observa aterrado que el parque automotor complica el tránsito por las calles; que la "luz eléctrica" ya no permite las escapadas nocturnas por el portillo de las cercas; que el centro de la ciudad está invadido por "emboladores," "vendedores de billetes de loterías" y "atracadores" que impiden el diálogo y el descanso... (Gil, 2002: 90)

R. Murray Schafer, teórico del paisaje sonoro (*soundscape*, en inglés), nota en su libro *Soundscape* la multitud de leyes en las ciudades Europeas que prohíben el ruido público (Schafer, 1977). La conclusión es sencilla. El pregonero/sujeto de la economía informal no solo tiene en su contra la topografía donde desarrolla su labor, también el desprecio de la misma gente a la que sirve, y el poder oficial. Sus servicios son una conveniencia en la adquisición de productos, pero después su ruido y su presencia se vuelven una molestia. Entonces, por su pecado, como Caín, está condenado a sacar sus raíces, y su destino no es tan distinto al del radicante de Bourriaud, obligado a seguir su avance, dejando una huella de su acción: las vainas de frijoles, el guacal de madera sutilmente guardado en las ramas de un

árbol, la impronta inolvidable de su voz, su tono, su ritmo, su canto.

Potentia

Una piedra

O dos piedritas

O cien granos de arena

O cualquier objeto en cualquier medida

en cada milímetro en cada manera—existe una perspectiva

“Cualquier estado o cosa—es decir *todo*—exige una negación para existir” (Delgado 97)

los poetas se apresuran para invocar a Whitman, mientras sufro la amonestación que cualquier piedra que componga el cemento que componga el andén que componga la esquina de mi barrio donde se venden los aguacates, y cualquier aguacate, tendrá más perspectiva

que cualquier

estar

viejo barbudo

afectual

nihilización

magó

rozarse

necesariamente

P

o

t

e

s

t

a

s

## Antropología urbana

La ciudad seduce, con una invitación poca sincera, a habitarla. Sin embargo, esta invitación se matiza con el verdadero rechazo ante cualquier intento de habitar, produciendo una serie de dinámicas en las que se establecen formas de residirla. También asigna papeles para sus pobladores, como lo presenta Giuseppe Zarone en *Metafisica de la Ciudad* (1993), la ciudad, según el autor, se vuelve una “máquina de habitar” (41), normalizando las formas de vivir y los roles que juegan cada individuo. Con estas condiciones, la pregunta que propone Zarone en su texto tiene su respuesta: “¿Qué se necesita para que la identidad de lugar se transforme en fin en [...] un sistema de vida que, seleccionando posibilidades para todos, reduzca los riesgos de la contingencia y cree condiciones de cotidianidad normalizadas?” (41).

La pregunta es por la mera esencia humana—una esencia que requiere cotidianidad normalizada para guiar nuestras acciones diarias mientras anhela la novedad—que se ha hecho claro que su lugar, o al menos el más usado, es urbano. “En la metrópolis, por primera vez, la polis, privada de su antiguo encanto, se desvela como aquel ser abstracto en el que, a través de numerosas metamorfosis, la esencia se adueña de la existencia y la somete para siempre” (Zarone, 1993: 47).

Entonces, parece que nos espera un futuro distópico, donde el ser humano está condicionado o normalizado por las mismas calles que transita, y el individuo y su acción se vuelven más invisibles y menos importantes. Actividades como el pregón o el rebusque no tendrán lugar en esa

sociedad ordenada. “La esencia se adueña de la existencia y la somete para siempre.” Los aguacates se compran en el supermercado—¡porque sí! Las licuadoras no se arreglan, sino que se reemplazan. El señor que grita los destinos del próximo bus será reemplazado por una grabación limpia y homogénea, como las de las estaciones de tren en países “formalmente desarrollados.” Un país que se enorgullezca por su improvisación e innovación informal, sería sometido por los procesos homogeneizadores de urbanización.

Sin embargo, otras visiones y versiones de lo urbano y su relación afectiva con el ser humano abren la posibilidad de entender esas relaciones de nuevas maneras. Una de las más interesantes viene de la antropología, cuyo trabajo abre nuevas miradas hacia la acción cotidiana y una posibilidad de evitar la maquinización y normalización.

Manuel Delgado, en su libro *El animal público* (1999), despliega lo que él llama una “*antropología urbana*,” con conceptos claves que nos ofrecen varias herramientas para el desarrollo de un análisis estético de lo urbano donde cada concepto sirve como base para nuevas ideas.

Lo primero es una distinción entre dos términos que se confunden mucho: *ciudad* y *urbano*: “Si la ciudad es un gran asentamiento de construcciones estables, habitado por una población numerosa y densa, la urbanidad es un tipo de sociedad que puede darse en la ciudad... o no” (Delgado, 1999: 11). La antropología urbana no mira a las estructuras y planta física de la ciudad, ni los materiales de los que está hecha, sino que se enfoca en lo que ocurre en este espacio. No busca estabilidad como *logos* o principio. Se contenta con la inestabilidad. Es, en las palabras de Delgado: “Una

antropología no de lo ordenado ni de lo desordenado, sino de lo que es sorprendido en el momento justo de ordenarse, pero sin que nunca podamos ver finalizada su tarea, básicamente porque *sólo es esa tarea*” (12). Así “lo urbano” se refiere a esta movilidad constante que se presenta en las ciudades.

Si un cambio hacia la visión antropológica, y un enfoque en *lo urbano* (y no en la ciudad como tal) nos da una mirada *inestable*, los sujetos que se habitan esta urbanidad también se vuelven inestables; es decir, lo contrario de la perspectiva matemática de Zarone. La división (como tantos pares binarios que siempre muestran su debilidad bajo análisis riguroso) entre vida privada/vida pública, y la legitimización de los valores protestantes de la vida privada como *auténtica*, ha tenido un efecto particular en la concepción del sujeto público en toda la cultura occidental. El autor ofrece una cantidad de términos que resumen el concepto generalizado del ser público: zombie, mediocre, nada, camaleones, mutantes, mentirosos, invisibles. Pero Delgado no quiere menospreciar el sujeto público. Por el contrario: la muchedumbre tiene su fortaleza en este aspecto líquido y mutable.

El hombre de las calles es un actor que parece conformarse con papeles mediocres, a la espera de su gran oportunidad. Es cierto que los seres del universo urbano no son <<auténticos>>, pero en cambio pueden presumir de vivir un estado parecido al de la libertad, puesto que su *no ser nada* les constituye en pura potencia, disposición permanentemente activada a convertirse en cualquier cosa.  
(15)

Estos *no-seres*, ocupando sus *no-lugares*, realizando, por la misma lógica, *no-acciones*, son lo que hacen la realidad urbana. Su condición de ser negados legitima y define, en



gran medida su posición como personas que trabajan en el “rebusque.” La Real Academia Española define rebusque como: “solución ocasional e ingeniosa con que se resuelve una dificultad.” Su uso pragmático refiere la solución a la dificultad del desempleo, y la acción de los que ganan su vida haciendo trabajos no-oficiales y muchas veces auto-inventados. El señor en el semáforo, que da unas palizas a las llantas de los carros para verificar que sean inflados está rebuscando. No pertenece a un sindicato de *paliceros* ni mucho menos. Pero en el momento en que se lo necesita para otro oficio, ahí está, disponible.

Esa potencia, mencionada anteriormente, es una energía marginal que se opone, otra vez dualmente, al poder. Aquí estamos hablando de la metafísica (esos términos se tomaron prestados de Spinoza en su tratado de *potentia/potestas*) tanto como estamos hablando de las instituciones sociales y políticas. Dice Delgado: “Tal energía podría ser entendida como fuerza no finalizada que se opone a cualquier forma de autoridad, que no viene <<de arriba>>, sino que sencillamente <<está ahí>>. Esta energía vital que irriga el cuerpo social se concreta en encarnaciones esenciales, cuyo contenido es afectual” (93). Aquí tenemos el primer índice de un vínculo entre esta “antropología urbana” y la estética, que será desplegado en la próxima sección.

Lo urbano como proceso, como acción de estructurarse/ordenarse. A su vez, el sujeto urbano como camaleón, la potencia puesta como valor por encima del poder; todo esto señala una ciencia que tiene por objeto de estudio los espacios y actividades marginales, intersticiales, liminales. Delgado introduce una noción, *entre-deux*, una noción que “remite a la idea de intermediación, de

terciamiento, así como de intervalo o separación que unen” (124). Este concepto ilumina “la paradoja última de la frontera: todo lo que está separado está unido por aquello mismo que lo separa” (123). También está relacionado con el *entre-cuerpo* que es el hallazgo del acontecimiento estético. El mismo antropólogo emplea la palabra “*poetización*” (123) para describir los usos del espacio público.

Manuel Delgado, por su despliegue de la antropología urbana, crea una tierra firme para el desarrollo de una teoría estética de lo urbano, donde las formas de sensibilidad y afecto no son ajenas al orden y al caos que encontramos en la ciudad; son parte del mismo proceso. Si la ciudad nos impone un orden restrictivo (como describe Zarone), lo urbano nos invita a romper las estructuras, a participar en una *poetización* de la vida cotidiana con los cuerpos y voces, ser camaleones, al tiempo que ejercitamos la potencia donde el encuentro con el otro se vuelve oportunidad de creación en lugar de negación.

Una tierra inhóspita  
ni podemos meter un dedo en el suelo  
¿morar?  
Suerte.

Canté      cantó      cantamos  
así nos encontraron para echarnos del cielo  
nos arrestaron.

Nuestras manos con esposas,  
vieron la pepa que llevamos  
grande y redonda,  
pensamiento utópico del futuro.

“Siembre,” dijeron  
y canté  
y cantó  
y cantamos.

## Esculpiendo raíces

Empecemos con un sujeto, el pregonero. Sabemos bien que su hábitat es el espacio urbano, aunque por el análisis mítico de Giuseppe Zarone, entendemos que su hábitat realmente no se deja habitar. Por medio de Manuel Delgado y la antropología urbana, vimos que la ciudad y su residente pueden dialogar, y que su interacción crea un tercer cuerpo, es decir, el producto de una afectación mutua.

Este afecto entre el sujeto y su eterno juega un papel fundamental en *Esculpir el lugar* de Félix Duque. En dicho ensayo, Duque se pregunta ¿qué es lo que define una cultura, un lugar, un conjunto de tradiciones, un espíritu/geist? Por medio de Aristóteles, se pregunta si es un espacio, un territorio, o una suerte de la naturaleza.

Adviértase que, en este caso, no podemos acudir ni a una supuesta naturaleza humana *universal*—pues, si tal existiera directa e inmediatamente, no haría falta alguna hacer *rodeos* por localismos—, ni tampoco a una suerte de geografía o, mejor: *topografía transcendental*, la cual pretendiera que los productos espirituales de cada lugar surgen *naturalmente* de ésta como las encinas o los roquedos, pues, de ser así, los productos espirituales no serían en efecto sino *productos de la región*, sin más valor que el de la corroboración de la cohesión social *ad intra* o el de la extrañeza—a lo sumo, por curiosidad turística—*ad extra*. Por tanto, ¿cómo podemos enjuiciar sus pretensiones de universalidad y, a la vez, de promoción del individuo? (Duque, 2006: 194).

La respuesta a esa pregunta es, definitivamente, una respuesta estética, desde el punto de vista de la estética expandida. Según Duque, “Los lugares... son *parasitarios*: acompañan

como *espectros* los quehaceres y afanes de los hombres, y a través de símbolos—artísticos o religiosos—les hacen creer... que tal grupo, que tales hombres determinados están en cada caso, desde luego, en *su sitio*” (109). O sea que mientras los seres humanos piensen que están inscribiéndose en sus lugares, sus lugares también se inscriben en ellos. Los hombres esculpen su lugar, y sus los lugares esculpen a ellos. Don Arbe esculpe la esquina como mercado con su voz (vendiendo aguacate), y la esquina se vuelve un elemento integral de quién es Don Arbe.

En su libro *Walkscapes: El andar como práctica estética* (2014), Francesco Careri demuestra cómo la acción de caminar se puede ser vista como un acto creativo. Sus objetivos son: “desmentir cualquier imaginario antiarquitectónico del nomadismo, y por ende del andar” y “comprender la ubicación del recorrido en la historia de los arquetipos arquitectónicos” (19). Por medio de un análisis del recorrido y la arquitectura, muestra que realmente caminar es la “construcción simbólica del territorio” (19).

Careri argumenta que el *menhir*, una piedra larga, parada en el paisaje, es el origen de la arquitectura, una forma que los primeros humanos utilizaron para cambiar la sintaxis de la tierra y participar en la misma construcción. También emplea del mito de Caín y Abel, quienes dice eran la representación de dos tipos de hombre: Caín, *homo faber*, “que trabaja y se apropia de la naturaleza con el fin de construir materialmente un nuevo universo artificial” mientras Abel es *homo ludens*, “el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida” (24). Caín es lo estable, la posesión, y

Abel lo animado, lo vivo. La ironía es clara, porque después de matar a su hermano, Caín termina condenado a llevar a cabo su labor, como mencionamos antes, está condenado al eterno vagabundeo sin esperanzas de morar, que alcaza su zenit en la ciudad y la megalópolis moderna.



Imagen 10 Menhir en Irlanda.

El pregonero funciona perfectamente como metáfora por estas dos formas de ocupar el espacio. Don Arbe trae su mercancía, a veces caminando, a veces en un taxi pirata, hasta la esquina, donde establece su pequeña tienda. Mira con un odio *Cainesco* (me ha confiado “Con este señor no la puedo ir... es muy envidioso.”) al otro que pasa caminando. Sin embargo, al final del día, Arbe no alcanza a establecer ninguna permanencia estable—tiene que empacar lo que queda de su mercancía e irse. Durante otros días de la semana, Arbe trabaja en el Barrio Kennedy, donde debe caminar—no tiene esquina para establecerse. “Cuando labres la tierra, no te dará sus frutos, y andarás por ella fugitivo y errante” (*Génisis* 4.12 y 4.15).

El ambiente urbano, entonces, se vuelve un texto que se puede leer o también sobre el que se puede dejar registro con nuevas memorias o acontecimientos. Y ese acto de lecto-escritura es el caminar. Careri dice que para el nómada, “el territorio es leído, memorizado y mapeado en su devenir. Gracias a la ausencia de puntos de referencia estables, el nómada ha desarrollado una capacidad para construir a cada instante su propio mapa” (2014: 30). Y el nómada urbano no es diferente.

Antes del neolítico y, por tanto, antes del menhir, la única arquitectura simbólica capaz de modificar el ambiente era el acto de andar, un acto que era a la vez perceptivo y creativo y que, en la actualidad, constituye una lectura y una escritura del territorio. (Careri, 2014: 40)

## **Caminos que trajeron**

Cada pisada,  
no es que dejara huellas,  
sino que trajo la arena consigo,  
formando el relieve del camino.

Arbe trajo desiertos entre  
Kennedy y San Luis  
dunas altas y desmoronadizas  
que sonaban como una voz reseca.

Cada estética,  
no es que deje un patrón,  
sino que trae una metafísica consigo,  
un soporte existencial para su supervivencia.

Traje paisaje conmigo,  
un desierto para secar esta lluvia,  
una montaña para llenar este valle,  
semillas para sembrar  
y cuando yo me pierda en esta ciudad  
usaré los ecos de mis gritos  
como menhires y murciélagos  
para encontrar mi hogar.



## Finale

Don Arbe cuenta sus ganancias del día. El extranjero que vive en este barrio se acerca, y no se escucha por el sonido de las monedas.

“Ciento cuarenty-ocho trescientos-cincuenta, cuatrocientos, quinientos...”

“¿Qu’hubo Arbe?”

“¡Mooooono!”

“Cómo le va hermano?”

“Muy mal, Mono, me falta casi dos pesitos para comprar los medicamentos y tampoco tengo para el bus.”

“Cante,” dije yo.

“¡Aaaaguacatee MadUROOOOOO!” cantamos.

## Resonancias Parciales

“Todo lugar es una falta.” (Duque, 2006: 109).

Todo lugar, sin duda, es una falta. ¿Pero de qué?

Esta declaración es definitivamente estética. Cada lugar es la falta de un sujeto, un segundo cuerpo con quien se puede afectar para la creación de un tercer cuerpo, un intersticio, una *poiesis*. El pregonero es un objeto de estudio para el esteta porque su acción cotidiana es una acción que crea vínculos entre el grupo y el individuo lo define.

Pero el pregonero también es una falta—obviamente de un lugar, de un contexto. Una estetización requiere de los dos. Por medio de su acción más esencial, su nomadismo, encuentra al otro, sea su esquina de trabajo o un cliente conocido. Sabe que su lugar, la ciudad, siempre es inhóspita, pero por ello siempre tiene sus trucos para sobrevivirla. La misma movilidad es la manifestación del Radicante de Bourriaud, nunca echando raíces más allá que su avance. En eso se encuentra su creatividad.

# Capítulo 3: ¿Cómo suena un aguacate?

## El Paisaje Sonoro

En su libro *The Anthropology of Turquoise (La antropología de turquesa)*, Ellen Meloy recuenta la historia de la visión, a partir del desarrollo de un grupo de células sensibles a la luminosidad que crecieron en las membranas de algunos organismos celulares simples. Después de millones de años, el ojo humano es un órgano privilegiado debido a su sensibilidad, responsable, por mucho, del mundo que percibimos y conocemos hoy en día. Nuestro cerebro dedica 70% de sus receptores sensibles a la visión. Es por eso que Meloy nombra la visión como “tirano de los sentidos,” y sus implicaciones en el entorno mundial son la suma de la historia humana, una especie que ha colonizado el planeta bajo un régimen ocular (Meloy, 2003: 8-9). En las artes, donde los efectos de la estesis son más explícitos, es evidente que lo visual es todavía predominante. A los salones de arte se va para recibir estimulación a través de los ojos. Muchas universidades e instituciones educativas denominan sus clases o programas artísticos como “artes visuales.” El arte, por ser siempre rebelde y contestataria, sigue la dictadura de la visión.

A partir de la tiranía de la visión, los otros sentidos, todas herramientas para la estesis, pasaron a un segundo plano. Obviamente la música es un fenómeno indiscutible por su fuerza estética, pero en términos de la vida cotidiana y las experiencias y tránsitos urbanos, la visión sigue siendo la

forma en que navegamos la vida. Pensando en una persona ciega y una persona sorda, es claro que la persona ciega se encuentra con mayores dificultades al desplazarse por cualquier ámbito de la vida cotidiana como resultado de su condición. En conclusión, el mundo está diseñado por y para el ojo.

A pesar de la gran relevancia que tiene la visión en nuestra forma de percibir y concebir el mundo, no podemos dejar de lado la audición. El ámbito sonoro sigue siendo una parte fundamental de la vida afectiva. R. Murray Schafer, en su libro *The soundscape* (1977), introduce el concepto del paisaje sonoro, *soundscape* (en inglés), que es la suma de todos los fenómenos sónicos, naturales y artificiales, que existen en un ambiente. A partir de sus investigaciones, ha surgido un campo investigativo liderado por el World Soundscape Project, un proyecto investigativo dedicado al estudio comparativo del paisaje sonoro mundial. Sus investigaciones tratan de la percepción aural, el simbolismo sonoro, y la contaminación sonora, entre otros, tratando de unir las artes y ciencias de estudios sonoros para el desarrollo de un campo interdisciplinario de Diseño Acústico (Schafer, 1977: 275). Alrededor de sus investigaciones, está la idea de que el sonido retoma nuevamente su poder y autoridad, como en la época del Renacimiento, antes de que la palabra escrita reemplazara a la palabra hablada como portadora de la verdad. Schafer cita a Marshall McLuhan, quien ha sugerido que desde el nacimiento de la cultura electrónica, hay tendencias que demuestran una recuperación de la importancia de lo sonoro (11).

Obviamente la labor del World Soundscape Project tendría mucha resonancia con mi investigación, además el

análisis antropológico e histórico que ofrece Schafer es fundamental para establecer al pregonero dentro de un lugar urbano y justificar el estudio de su acción como base de la estesis y creación. El pregonero realiza su labor por medio del sonido, una proyección de su individualidad en el paisaje sonoro público.

Mediante la mirada de la antropología urbana desplegada anteriormente, el pregonero revela otra forma de existir como ser público. Si la persona pública, como describe Delgado, es un ser teatralizado, invisibilizado por su propia condición de estar puesto en escena, un camaleón que se esconde a plena vista, el pregonero es una chicharra, que llama la atención de todos por su particularidad. El perfil sonoro de la persona promedio transitando por la ciudad es un constante caminar *tac tac tac tac*, pero el pregonero añade una suerte de impredecibilidad al paisaje sonoro. Su grito es dinamismo dentro del murmullo ensordecedor que ofrece el paisaje sonoro urbano.

Schafer llama al juego entre sonidos agregados e individuos *gesto* y *textura* (1977: 158-159). La textura es esa colección de sonidos que se vuelven un sonido indiscernible, aunque sabemos que está compuesto de muchos sonidos juntos. Una ilustración muy clara es el murmullo que se puede escuchar de una ciudad desde las montañas que la rodean. Pero un pájaro cantando en un árbol cercano puede destacar de la textura y formar un gesto, un sonido individual y diferente. Esta diferencia puede ser llevada al extremo en el concepto de *soundmark*, un sonido tan importante o único para una comunidad y su identidad que se vuelve patrimonio del lugar y merece ser protegido (10).

Actualmente, el pregonero es un *soundmark* de los países en vías de desarrollo, debido a su desaparición en el mundo desarrollado. Según Schafer, después de 1960, Estambul fue la única ciudad europea donde todavía se escuchaban los pregoneros, y aunque la muerte del pregonero europeo fue causada por el ruido del automóvil, también estaba siendo perseguido por las leyes de urbanismo (1977: 66).

La relación entre el sonido y el poder visibiliza los territorios que hacen parte de la vida cotidiana y las fuerzas que los determinan, marcan, y separan. En *Acoustic Territories*, Brandon Labelle recorre los territorios desde abajo hasta el cielo: subterráneo, casa, andén, calle, centro comercial, y cielo. Cada uno tiene sus reglas y sus juegos, sus propios sonidos y obedecen a sus propias lógicas. En este caso, nos interesan las relaciones entre la casa y el andén.

La casa es la silla de la intimidad, el símbolo de la vida privada, y la manifestación más esencial de la búsqueda humana por confort y seguridad. Desde mi casa puedo empezar a diseñar mis experiencias cotidianas, puedo comenzar la construcción de mi propia estética. Puedo escapar del clima, los animales, la contaminación, la gente, el ruido y todo lo que tiene que ver con la esfera pública. La casa sirve como bifurcación de varias dicotomías: público/privado, dentro/fuera, íntimo/desconocido, control/no-control. Gaston Bachelard, en su análisis fenomenológico de la intimidad, *La Poética del Espacio*, llama al espacio habitado “el no-yo que protege al yo” (1957: 35). Su enfoque en los espacios interiores como generadores de imágenes poéticas lo lleva a la conclusión que la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera es una dialéctica primordial,

que sirve como metáfora para todos las dicotomías conceptuales que hay—sí/no, positivo/negativo, ser/no ser, abierto y cerrado, y se queda con *aquí* y *allá*, según Bachelard, “repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera[...] Se da a esos adverbios de lugar poderes de determinación ontológica mal vigilados” (251). Llama a esta distinción *geométrica*, pero proclama el desequilibrio que hacen las palabras:

¿Dónde está el peso mayor de *estar allí*, en el *estar* o en el *allí*? ¿En el *allí*—que sería preferible llamar un *aquí*—debo buscar primeramente mi ser? O bien, ¿en mi ser voy a encontrar primero la certidumbre de mi fijación en un *allí*? De todas maneras uno de los términos debilita siempre al otro. Con frecuencia el *allí* está dicho con tal energía que la fijación geométrica resume brutalmente los aspectos ontológicos y los problemas. Y resulta una dogmatización de los filosofemas desde las instancias de la expresión. En la tonalidad de la lengua francesa, el *ahí* es tan enérgico, que designar al ser por un *estar-allí*, es erigir un índice vigoroso que colocaría fácilmente al ser íntimo en un lugar exteriorizado.

...En el fondo, las experiencias de ser que se podrían legitimar expresiones *geométricas* se encuentran entre las más pobres[...] Encerrando en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así en el ser, todo es circuito, todo desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de copas sin fin.

¿Y qué espiral es el ser del hombre! En esta espiral ¿cuántos dinamismos se invierten! (Bachelard, 1957: 252)

En la *geométrica separatista* de la dicotomía *dentro/fuera*, encontramos el deshacer espiral del ser íntimo, lo que Bachelard encuentra en la poesía y Labelle en las acciones del sonido.

Uno de los aspectos más evidentes del análisis que hace Labelle sobre la casa y la intimidad como espacio acústico es que vienen de un mundo desarrollado, del modelo de Estados Unidos y Europa que es el resultado de la época de la pos-guerra, donde segmentos significativos de la

población salieron de los centros urbanos hacia los suburbios. Este mismo fenómeno encuentra su analogía, en el contexto colombiano, en la figura del conjunto cerrado, el condominio campestre, o cualquier otra estrategia de vivienda que tenga como objetivo de diseño separar al habitante de los elementos urbanos, de crear la posibilidad o la ilusión de una intimidad.

Teniendo esto en cuenta, no es sorprendente que Labelle exprese que la idea de un interior doméstico está vinculado con un concepto de privacidad burgués del siglo XIX, donde las clases altas tenían el lujo de pensar en espacios separados de los trabajos, espacios pacíficos y silenciosos. Con la invención de electrodomésticos, máquinas ruidosas, la casa se volvió un territorio de conflicto sonoro (2010: 50-51). Y aquí vemos la potencia que tiene el sonido, y su íntima conexión con lo urbano, descrita por Delgado. A pesar de los esfuerzos dentro del orden social, el sistema penal, la arquitectura, y el diseño urbano, los sonidos son una piedra en el zapato, incontrolable y constante para aquellos que buscan tener control sobre su ambiente. La casa, a pesar de tanto esfuerzo, jamás protegerá completamente el “yo” del “no-yo,” dado que, como nos recordó Bachelard, la casa también es “no-yo.”

Por eso Labelle ve la casa como el gran intersticio, el entre-cuerpo, el tercer cuerpo, entre el sujeto y su entorno. Es el primer sitio de un intento por controlar, y donde se experimenta que el control es un mito y el sonido es la potencia primaria para romper los muros de la intimidad. El sonido nos obliga a entrar en relación con el otro. Puedo cerrar todas las ventanas de mi apartamento, pero cuando los aguacates llegan, cuando escucho la voz, la interacción no se puede evitar, ya sea para generar molestia o alegría.



Pero el acto de construir una casa, de separarnos del mundo, contiene en sí una gran ironía. Mientras pretendemos encontrar silencio y control sobre nuestro entorno, como una manera de conseguir libertad y protección del exterior, terminamos manejando lenguajes propios del castigo social. Labelle pone como ejemplo las cárceles, que cumplen con las mismas funciones que las habitaciones de los burgueses: separar, evitar, contener, proteger. En el siglo XIX, había muchos cárceles experimentando con métodos de control. La cárcel, Auburn en Nueva York, implementó un sistema de silencio en 1821. Después de dos años, el sistema se abandonó por el daño psicológico que ejerció sobre los prisioneros. La falta total de interacción social fue demasiado torturante (2010: 68-71).

El silencio como modo de castigo y control nos hace reflexionar sobre lo que estamos buscando con el acto de construir nuestros interiores e intimidades. Esto le provoca una pregunta a Labelle: ¿Puede el silencio, como función de sonoridad, ser entendido como una forma de hacer un reclamo sobre el cuerpo que escucha—para territorializar a través de la ubicación del ruido de uno dentro de un lenguaje de disrupción o molestia (2010: 74)?

La conclusión es evidente: el sonido es el medio principal por el cual el ser humano entra en relación con el otro. Pero el otro, a pesar de todos nuestros esfuerzos de controlarlo y diseñarlo, existe en su alteridad precisamente porque no se puede controlar. Las condiciones que crean la estesis son un caos incontrolable de fuerzas invisibles (y a veces inaudibles), y el sonido tiene su propia estrategia, la penetración, para lograrla. El espiral de Bachelard que seduce el ser hacia fuera, solo para mandarlo de nuevo a su intimidad

y privacidad, es la poética del sonido. Se extiende su ser de una dialéctica prosaica para volverse poética, y entonces rompe los esquemas rígidos de lo de dentro y de lo de fuera.

Yo

Yo

Yo

Yo

Yo

Yo

Yo Yo

NO

Yo. No, yo.

No, yo. No, yo.

No, yo. Yo.

No, yo. No, yo.

Yo

no-yo

no-yo

Yo

Yo no, no-yo

no-yo

no-y-o-yo

yo y no-yo

yo o no-yo

no-yo, oyó?

## Qué poesía tan prosaica

Katya Mandoki, a la que mencioné anteriormente (debido a su enfoque en la estesis) en lugar de sujeto u objeto, abrió la posibilidad de hablar de las estéticas cotidianas, llevando la palabra estética a nuevos significados más allá del ámbito académico del arte o las peluquerías. La estesis, la posibilidad de afectar al otro y ser afectado por lo mismo, es la condición humana que hace posible los gustos particulares y compartidos que nos atan a un grupo y también nos hacen a cada uno un individuo. Nombra dos categorías, o formas en que la estesis se manifiesta: la prosaica y la poética. Obviamente, utilizando términos ya existentes puede generar confusión. Por eso, propone otros términos para distinguir entre formas textuales y artísticas a partir de su composición lingüística dando como resultado el cuadro comparativo que encontramos a continuación:

Prósica Prosaica	Reportes, órdenes, solicitudes, pláticas, tratados científicos, ensayos filosóficos, cartas de amor
Prósica Poética	<u>Arte elite</u> : novela, literatura dramática, cuento <u>Arte de masas</u> : novela rosa, radio y telenovelas
Poésica Prosaica	Plegarias rimadas, porras deportivas, eslóganes políticos o comerciales y duelos rimados
Poésica Poética	<u>Arte elite</u> : sonetos, glosas, coplas <u>Arte de masas</u> : rap, baladas pop y rock

(Mandoki, 1994: 120)

Donde se dividen las formas textuales de acuerdo a su intención o finalidad, con base en el uso de la prosa o el verso

dando como resultado la prósica con las variantes prosaica y poética; así mismo la poésica también caracterizada de acuerdo con su expresión en versos o prosa.

Siguiendo el modelo que Mandoki propone, el pregón, quedaría dentro de la Poésica Prosaica, una creación que utiliza algunas estrategias “poésicas,” pues trata y toma asuntos de acciones y lugares bastante cotidianos, debido a la venta de productos, sobre todo frutas y verduras, a través del grito público.

“Poésica,” o la palabra más utilizada comúnmente, “poética” (término que se seguirá utilizando aquí y adelante a pesar de la diferenciación que hace Mandoki), es un concepto complejo, por su similitud con la palabra “poesía.” De hecho, en el diccionario de la Real Academia Española, de las ocho entradas que aparecen para “poético,” las seis primeras contienen la palabra “poesía,” lo que facilita la confusión entre los términos. Sin embargo, la obra *La Poética* de Aristóteles, un libro fundamental sobre la estética, basa su análisis en el teatro trágico y la epopeya, no en la poesía. Y cualquier persona relacionada con las artes hoy en día, sabría que la palabra “poética,” se usa para referirse a casi todo—una fotografía, un video, una película, una acción performática, una pintura, o una instalación, etc. Es decir, el significado de la palabra poética es tan amplio que en ocasiones ni siquiera remite a la poesía. Sería absurdo referir a un poema como “poético,” entonces la pregunta que surge es: ¿Qué aspecto hace que otras creaciones artísticas quieran alcanzar el carácter de la poesía?

Octavio Paz, poeta y ensayista mexicano, indaga por la esencia de la poesía en su libro *El arco y la lira* (1956),

preguntando ¿cómo es que algo común (digo, cotidiano) como el lenguaje, puede volverse magia con la combinación correcta de ritmos y juegos del significado? El primer capítulo, titulado “El Poema,” se divide en cuatro partes: El Lenguaje, El Ritmo, Verso y Prosa, y La Imagen. Cada uno tiene su contribución a lo que hace que el poema sea poético, pero los tres primeros son restringidos en cierta forma al lenguaje, textual u oral. La imagen, en cambio, se presta a otros registros y medios de expresión. Vale la pena entrar a profundidad para apreciar cómo es que la imagen ayuda a difundir la poética a través de todo hecho estético y hacer que esta cualidad sea el paradigma de los acontecimientos sensibles.

Aunque Paz está desarrollando la imagen poética (poésica, si volvemos a los términos mandokianos, de la poesía), es claro que se puede aplicar a todo gesto expresivo, dado que todo se basa en conceptos. Dice Paz, “Épica, dramática o lírica,” aquí insertamos: escultura, música, pintura, instalación, performance; “condensada en una frase o desenvuelta en mil páginas,” o un cuadro, tres minutos de una canción, un gesto performático, o un paisaje sonoro, “toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real” (98-99). Continúa: “Gracias a una misma reducción racional, individuos y objetos—plumas ligeras y pesadas piedras—se convierten en unidades homogéneas” (99). La ciencia reduce. La poesía expande: “El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquellas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello...la imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero” (99).

El uso de la contradicción lleva a Paz a un análisis dialéctico hegeliano, donde tesis y antítesis se encuentran, entran en conflicto, y se cancelan para generar el tercer término, la síntesis, la perfección de sus dos progenitores. Es cierto que hay imágenes que siguen este orden. Pero según Paz, “en algunas imágenes—precisamente las más altas—las piedras y las plumas siguen siendo lo que son: esto es esto y aquello es aquello, y al mismo tiempo esto es aquello: las piedras son plumas, sin dejar de ser piedras” (100). Este movimiento es la esencia de metáfora. El poeta chileno Vicente Huidobro, en su extenso poema *Altazor o El Viaje en Paracaídas* (2007), logra esta poética “más alta”:

    Mi paracaídas empezó a caer  
    vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la  
    muerte y del sepulcro abierto.

    Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que  
    los ojos de la amada. La tumba con todos sus imanes.  
    Y esto te digo a ti, a ti que cuando sonríes haces  
    pensar en el comienzo del mundo.

    Mi paracaídas se enredó en una estrella  
    apagada que seguía su órbita concienzudamente, como  
    si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos.

    Y aprovechando este reposo bien ganado,  
    comencé a llenar con profundos pensamientos las  
    casillas de mi tablero:

    <<Los verdaderos poemas son incendios. La  
    poesía se propaga por todas partes, iluminando sus  
    consumaciones con estremecimientos de placer o de  
    agonía.

    >>Se debe escribir en una lengua que no sea  
    materna.

    >>Los cuatro puntos cardinales son tres: el  
    Sur y el Norte.

    >>Un poema es una cosa que será.

    >>Un poema es algo que nunca es, pero  
    debiera ser.

    >>Un poema es una cosa que nunca ha sido,  
    que nunca podrá ser.

>>Huye del sublime externo, si no quieres  
morir aplastado por el viento.

>>Si Yo no hiciera al menos una locura por  
año, me volvería loco. (11)

Aquí Huidobro demuestra que a veces *esto* puede ser *aquello* y mantener su propia identidad al mismo tiempo. En una frase sencilla es capaz de reducir un “los cuatro puntos cardinales” en dos utilizando dos técnicas diferente, primero diciendo que cuatro son tres, luego solo resultando con “el Sur y el Norte.” Pero esa misma frase sirve para apoyar a la imagen principal del poema, el viaje en paracaídas, dividiendo el mundo en arriba y abajo, mientras lleva el hilo conductor del poema, a cuestionar los límites del lenguaje, terminando en un balbuceo sin sentido semántico a favor de un llanto de sonidos casi-palabras. El “Canto VII” (el último) comienza así:

Ai aia aia  
ia ia aia ui  
Tralalí  
Lalí lalá  
Aruaru  
urulario  
Lalilá  
Rimbibolam lam lam  
Uiaya zollonario  
lalilá  
Monlutrella monluzstrella  
lalolú

(109)



Obviamente esta línea de pensamiento contradice (un problema muy incómodo) toda la historia del pensamiento occidental. Desde los pre-socráticos, la pregunta por el **ser** ha sido el centro de la indagación filosófica occidental. Y la lógica que la acompaña es muy clara en algo: “El ser no es el no-ser” (Paz, 101). Es decir, una cosa no es su contrario. *Esto* no es *aquello*. Por eso la poesía ha sido aliada del misticismo, “subsidiaria, clandestina, y disminuida” (101). Pero sin ser acogida en la lógica, la poesía, y su cualidad principal, la poética, se han instalado como figuras primordiales en la estética.

Arquitecto y esteta Carlos Enrique Mesa, de Medellín, Colombia, en su libro *Superficies de contacto*, pregunta por las formas en que dos cuerpos se afectan y producen estesis. ¿Cómo es que *ser* y *no-ser*, *esto* y *aquello*, dos cosas con identidades distintas, pueden unirse para ser más que una simple suma de los dos partes?

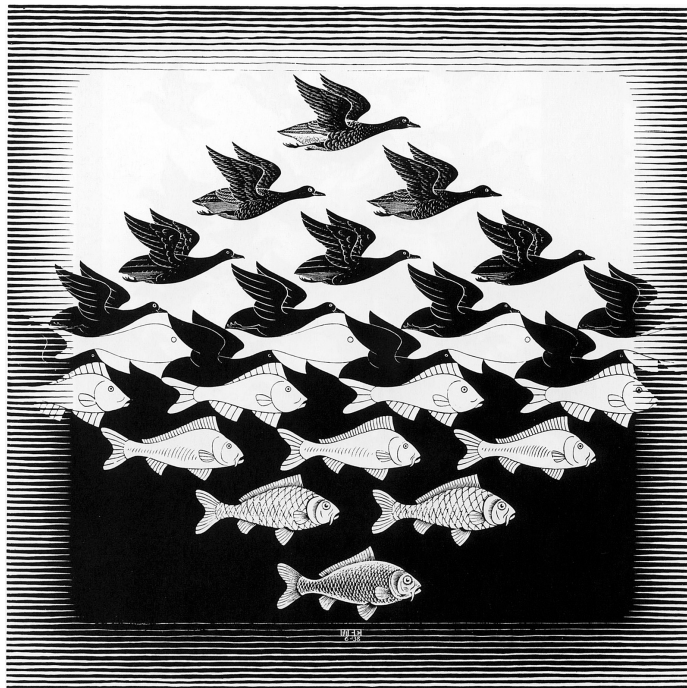


Imagen 11 *Sky and Water*. M.C. Escher.

Partiendo del análisis del cuadro de M. C. Escher, *Sky and Water I*, Mesa demuestra como el tercer cuerpo, lo que llama “entre-cuerpo,” no es una síntesis hegeliana donde los términos generadores se niegan, sino la huella de su mutua afectación donde ambos siguen existiendo y habitando. En el entre cuerpo es, más bien, la vista o perspectiva que se utiliza la que determina como se relacionan los dos cuerpos. Mesa además utiliza el término *geometría* para referirse a esta vista que separa las cosas, que define donde termina una superficie y empieza otra, es decir, la *metría* que mide con exactitud. Pero la *geografía* es otra forma de mirar: también llamada *grafía* que escribe e inscribe una cosa sobre la otra. “La forma regular y la sensualidad fluida; geometría de la separación y geografía del contacto” (Mesa, 37).

Para ilustrar como esas dos fuerzas se unen para crear la poética, Mesa utiliza el ejemplo de *Eclipsi*, un poema visual de Joan Brossa. Y así entra en el discurso otro elemento fundamental de esta poética: el traslapo.



Imagen 12 *Eclipsi*. Joan Brossa. (1988).

Dice Mesa:

El *montón* de superficies de separación y contacto, lo integra una variedad de grupos que se diferencian entre sí, cuando cada uno manifiesta su propio *matiz estilístico*. Pero que, en el mismo acto de diferenciación, no dejan de revelar el rol decisivo del carácter genético específico que los reúne: ellos existen, como grupos diferentes entre sí, únicamente en sus mutuos traslajos. Cada uno puede expresar sus diferencias afectivas pero sólo en la comparación por sobre-posición, constituyendo así la especie <<superficie de traslajo>>. (45)

El acto de traslajar trae a la vista las “diferencias estilísticas:”

El huevo frito es una <<manera>> gustativa del <<huevo natural>> de la gallina; la hostia es una <<forma>>, aséptica e inodora, de la <<masa artificial>> de pan ázimo. El huevo frito, de origen animal, es inmediato: de contacto con <<la naturaleza>>; la hostia, de origen vegetal, es mediática: separada de <<la naturaleza>>. El huevo frito es de *grafía* táctil, sangrante; la hostia es de *metría* óptica, *perfecta*. (47)

La “*grafía* táctil” y la “*metría* óptica,” dos formas estilísticas que se unen para crear una poética. Pero recordando que la óptica empezó con una piel sensible a la luz, que lo táctil es una sensibilidad a vibraciones en la piel, nos adentramos en otras vibraciones y otras poéticas.

## Sonoridades Parciales

¿Qué es, entonces, esa cosa que llamamos poética? Después de un análisis filosófico de lo poético en el arte, sea visual, sonoro, escrito, ¿estamos más cercanos a tener una definición o por lo menos una idea?

Tal vez no. Como lo mencionó Paz, la poética ha sido, históricamente, rechazada a favor de la lógica. Es un campo rebelde y resistente a las fuerzas de poder. Y así, siempre va a resistir el ser definido.

Entonces, aquí necesitamos un cambio en el discurso. Mejor preguntamos: ¿para qué sirve la poética? Primero consideramos una definición etimológica de Jose Luis Pardo:

*Poética* remite a *Poiesis*, lo que puede significar producción, trabajo, imitación, falsificación, simulación, invención. <<Trabajo>>: más bien labor: pero elaborar la tierra es labrarla, y labrarla es pintarla, tatuarla, maquillarla, cosmetizarla, ponerle una máscara, un disfraz, teñirla de sangre o de sudor, hincharla de signos, duplicarla, esconderla, ocultarla, suplantarla. <<Imitación>>, <<Falsificación>>...: la tierra—la profunda, la natal, la primera, la mítica—no proviene de un pasado remoto prehistórico o inmemorial cuyas huellas puedan rastrearse en los Mitos (incluso deformadas por la realidad extramítica); la sociedad, a través de sus poetas inspirados, inventa su pasado como inventa su tierra natal: invención y producción, finalmente, pero no como creación *ex nihilo*, sino como retoque, recomposición, parcheameiento, disfraz. Y retoque o invención que jamás encuentra su origen en el sujeto o en un sujeto colectivo voluntario y consciente, sino en los hábitos, en los hábitats, en los Espacios en los que nacen tanto los sujetos individuales como los colectivos. (Pardo: 1991, 62-63)

Si eso no es una instructiva para cómo vivir la vida, nunca ha existido ninguna. La condición universal del ser humano es labrar, obrar en la tierra. La primer dicotomía nace—yo y el no-yo. En ese obrar, creamos a nuestros mismos y al mismo tiempo al otro. Practicamos la *metría* que separa, y también la *grafía* que une.

En el último capítulo de *El arco y la lira*, “El verbo descarnado,” Paz, escribiendo en la época de la posguerra, menciona con algo de esperanza la potencia que tiene la escritura automática, que trae la siguiente promesa:

Consumar la abolición de la antinomia poeta y poesía, poema y lector, tú y yo [...] La poesía, precisamente, se propone encontrar una equivalencia (eso es la metáfora) en la que no desaparezcan ni las cosas en su particularidad concreta ni el hombre individual. La escritura automática es un método para alcanzar un estado de perfecta coincidencia entre las cosas, el hombre y el lenguaje; si ese estado se alcanzase, consistiría en una abolición de la distancia entre el lenguaje y las cosas y entre el primero y el hombre. Pero esa distancia es la que engendra el lenguaje; si la distancia desaparece, el lenguaje se evapora. O dicho de otro modo: el estado al que aspira la escritura automática no es la palabra sino el silencio. (246-248).

O, dicho de otro modo, la bomba atómica es la cosa más poética que haya existido.

¿Que es la poética?

Es la pepa del aguacate, llenando casi toda el volumen de la fruta, llevando la mayoría del peso, y que no podemos comer; sin embargo, sin ella, tendríamos nada mas que una masa acuosa entre verde y negra, menos comestible que la misma pepa.

10:30 a.m.	33	AAAGUUAAAAACAAAATEEE MADUROOOOOOU
10:55 a.m.	28	AAAGUUUUAAAACATEEE MAAADUROOOOOOU
11:03 a.m.	22	AAAAGUUAAACATEE MADUUUUUROOOOOOU
11:17 a.m.	20	AGUAAAAAACATEEE MAAAADUROOOOOOU
11:30 a.m.	16	AUUUUCATE MADUUUUUROOOO
11:57 a.m.	15	AAAAAUAAEEEEEE
12:15 p.m.	10	AGUAAAAATEEEEE AAAUUAAEEEEEE
12:28 p.m.	7	AAAAUUUAAAAEEEEEE aaauaacaaceee
12:33 p.m.	2	aaaaauuatEEEE
12:35 p.m.	1	aaaaauuaaaEEEEEE maUUUROOO auatEEEE
12:37 p.m.	0	[silencio]

## El arte sonoro: Hacia una poética del sonido

En 1969, Alvin Lucier, músico experimental norteamericano, grabó su pieza *We are sitting in a room*, mencionado en *Tartamudo* (2014) de Sebastián Bejarano. Lucier, inspirado por su condición de tartamudo, el arte y la poesía experimental, se grabó a sí mismo leyendo en voz alta el siguiente texto (original en inglés), que también sirve para resumir su metodología:

Estoy sentado en una habitación, diferente de aquella en la que usted está ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y lo voy a reproducir de nuevo en la habitación, una y otra vez, hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se amplifiquen a sí mismas, de modo que todo rastro de mi habla exceptuando tal vez su ritmo, sea destruido. Lo que entonces escuchará serán las frecuencias de resonancia naturales de la habitación articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto como la demostración de un hecho físico, sino, mas bien, como un modo de eliminar cualquier irregularidad que mi habla pueda poseer. (58-59)

Esta obra demuestra la potencia que tiene el arte sonoro para crear una “poética.” En ella durante 45 minutos una alocución concreta se vuelve una disonancia irreconocible. Es decir, para encajar esta obra en la terminología ya establecida, *esto* vuelve y es *aquello*. La estrategia es igual que la de la poesía visual de Brossa: el traslapo. En este caso, el mismo sonido, las mismas palabras, traslapadas una y otra vez sobre sí mismas, unidas al medio, la habitación, que se convierte en protagonista de este juego, así conforman este tercer cuerpo, la disonancia grabada en cinta electromagnética. Cada repetición cambia cada elemento, las

palabras cambian al espacio, el espacio cambia a la grabación, de esta manera la grabación forma la próxima reproducción de las palabras. La *metría* semántica se encuentra con la *grafía* del espacio de la habitación y la manera en que el sonido la transforma.

El arte sonoro ha sido difícil de definir. El sonido siempre ha tenido su parte en la experiencia estética, normalmente como acompañante. Y por supuesto la música es una forma de arte que tiene al sonido como protagonista. Pero uno de los primeros pensadores que posibilitó el arte sonoro fue Luigi Russolo con su manifiesto futurista *El arte del ruido* (1913). Como sus compañeros futuristas, Russolo sentía la importancia de dar un fuerte impulso al arte en todas sus manifestaciones para llevarlo al Siglo XX y otorgarle mayor resonancia para el mundo moderno. En una carta dirigida a su amigo compositor Francesco Ballila Pratella, Russolo plantea una nueva música donde los “sonidos puros” (musicales) dejaran su reino y abrieran espacio para “sonidos-ruídos,” sonidos que se parecían a los cotidianos, encontrados en la ciudad moderna. Los sonidos-ruídos están atados a la proliferación de máquinas, y Russolo dice que un hombre del Siglo XVIII jamás entenderá esta música.

Russolo no tenía la intención de llevar al ruido más allá de la música, pero su visión de la música futurista tenía mucho que ver con el planteamiento del arte sonoro y la normalización del ruido como parte de la estética de la vida que se llevará a cabo durante el siglo XX. En su manifiesto, planteó varios conceptos que concuerdan con los argumentos desplegados en párrafos anteriores como la estética cotidiana



de Mandoki, la poetización (estetización) de la vida cotidiana. Desde 1913, entendió que la ciudad, lo urbano, era el lugar donde el ser humano desplegaría su ser. Las estrategias poéticas también son parecidas a las mencionadas, cuando dice que las orquestas de la música futurista producirán emoción no por medio de la imitación de sonidos, sino por la asociación entre ellos, es decir, la relación entre sonidos, la sugerencia que *esto* puede ser *aquello*.

El problema de la musicalidad sería el obstáculo más grande para el desarrollo del arte sonoro durante el siglo. La facilidad con que se asocian el arte sonoro y la música produce una gran dificultad en su definición. Algunos quieren utilizar la distinción del sonido “organizado” y “no-organizado,” para referirse a la diferencia entre música y otras producciones sonoras, pero se vuelve problemático cuando se observan fenómenos como el paisaje sonoro, la escultura sonora, el radio-arte, y la poesía sonora.

Al parecer, la clasificación del arte sonoro tiene que ver más con la intención del artista y los límites y aperturas del mundo del arte en lo que se puede encasillar. Aunque su revolución ruidosa estaba dirigida a la música, la muestra de sus máquinas, los *intonarumori* (imagen abajo), no suena para nada musical. Hoy en día los regímenes de legibilidad permitirían que una obra así pudiera ser interpretada como arte sonoro o incluso escultura sonora, antes que música. Pero las estrategias, más que las intenciones, revelan la naturaleza más evidente del arte sonoro, o como González-Lavagne d’Ortigue explica en su (no) definición del arte sonoro: “toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro” (2015).



Imagen 13 Intonarumori de Luigi Russolo. Obra sonora (1930).

El análisis de Bernal, “¿Es el arte sonoro la nueva música?” lleva al cuestionamiento sobre la definición de este hasta los inicios de las indagaciones modernas acerca de la estética. Después de la observación personal que gran parte del arte sonoro tiende a la música y viceversa, el autor, en lugar de buscar definiciones rígidas de una u otra forma, propone lo siguiente:

...Entre las supuestas disciplinas de la música y el arte sonoro, existe un relevante fondo fenomenológico en todo ello, que tiene que ver con cómo percibimos y ubicamos los sonidos en relación a nuestra vivencia del tiempo y el espacio.

(Bernal, 2017)

En el siglo XVIII, dos filósofos que desarrollaron la estética, fueron Gotthold Lessing y Georg Wilhelm Hegel, tomaron las categorías del espacio y tiempo como eje particularmente importante para entender el arte. Bernal cuenta que Lessing hizo su análisis sobre la poesía y la pintura. Según este último, mientras la poesía privilegia la secuencialidad lineal a

lo largo del tiempo, la pintura se trata de la simultaneidad, el tiempo congelado en el espacio. La importancia de este planteamiento es el análisis no tanto de la materia de la que cada uno está hecho, sino del soporte ontológico de cada expresión, en este caso el tiempo y el espacio, y como el arte puede desplegarse sobre ellos (Bernal, 2015).

Hegel toma esta idea y la lleva al siguiente nivel. En su metafísica, la estética se reduce a un proceso dialéctico que conduce hacia la idea de lo Absoluto. A propósito de esto, Bernal nos relata:

El sistema de las artes establecido por Hegel parte igualmente de una reflexión en torno al espacio y al tiempo, y el papel que éstos asumen en el camino desde la mera materia hacia su concepción de la Idea y de representación de lo Absoluto. De esta manera, la arquitectura, en tanto que arte simbólico, sería una mera reordenación de la materia en el espacio. Tras ésta, la escultura, prototipo de arte clásico, seguiría utilizando el espacio tridimensional, pero apuntando ya hacia una superación de la exterioridad al constituir una perfecta unión de forma y contenido. Esta exterioridad de la materia y del espacio empieza a ser superada progresivamente con la primera de las artes que denomina “románticas”: la pintura, que al bidimensionalizar el espacio comienza un camino que culmina en la música, cuya liberación de la materia la constituye como arte romántico por excelencia. La música, a su vez, será trascendida por la poesía, en tanto que arte que, al introducir el elemento verbal en el discurso estético, se constituiría como una especie de bisagra hacia, siempre según Hegel, la superioridad del discurso filosófico, cuyo pensamiento conceptual se constituiría así como adecuado para la representación de lo Absoluto. (Bernal, 2015)

Para Hegel, la superación dialéctica de la materia es el proceso histórico para llegar al Absoluto, manifestado siempre por el tiempo. Supuestamente con esta superación, una nueva época del Absoluto reinará sobre la historia humana, donde el arte sería una muestra de él, manifestado

en su última forma, la poesía. Pero mientras Hegel creyó que la era del Absoluto llegó en el siglo XIX, Bernal sugiere que el arte jamás permaneció estático en la superación del espacio y reino del tiempo. Precisamente dice que el siglo XX ha sido el siglo de la superación del tiempo, y el arte sonoro es una forma en que se ha hecho manifiesta tal superación. Pero no es para decir que el tiempo no existe, sino que hemos replanteado la forma de experimentar el tiempo. La música aprovecha la linealidad de tiempo, de la teleología narrativa que conlleva un inicio y un final. Y es este modo de tiempo que se encuentra superada en manifestaciones estéticas como el arte sonoro. En lugar de un tiempo lineal y objetivo, el enfoque se centra ahora en el tiempo subjetivo, en la experiencia de su duración.

El tiempo como duración está desplegado en los escritos del filósofo Henri Bergson. “Imaginamos una línea recta,” dice Bergson en *La duración y el método*, “indefinida, y sobre esa línea, un punto material A que se desplaza. Si este punto tuviese conciencia de sí mismo, se sentiría cambiar, puesto que se mueve: percibiría una sucesión, ¿adoptaría para él la forma de una línea?” (2004: 22). Lo mismo podemos preguntarnos acerca de nosotros los seres humanos: La sucesión de eventos y estados que percibimos en nuestro interior y alrededor ¿se perciben como una continuidad, un ser continuo, o simplemente una duración, una intensidad? Para Bergson, el punto material A solamente sentiría la forma de la línea cuando tiene conciencia de su condición en el espacio, es decir, si pudiera levantarse sobre la línea y ver la distancia entre los dos puntos extremos de la línea. Y los seres humanos, también a través de la conciencia del

espacio, entendemos nuestra sucesión de eventos como un tiempo continuo, lineal.

Para Bergson, el tiempo puro es la duración, eso que nos permite experimentar la vida no científicamente, sino estéticamente. Nota que si el punto A no tiene la idea, el concepto, del espacio, “no podrá adoptar para él la forma de una línea, pero sus sensaciones añadirán dinámicamente unas a otras, y se organizarán entre sí como las notas sucesivas de una melodía por la que nos dejamos mecer” (2004: 22). La comparación con la música es especialmente interesante en este caso. Bergson, escribiendo antes del manifiesto de Russolo, antes del desarrollo del arte sonoro y ruidoso, reconoce la potencia del sonido para generar estesis en su receptor, pero su ejemplo, la música, descansa sobre un tiempo lineal, un tiempo completamente espacializado.

Bergson, entonces, describe la duración en términos relacionados estrechamente con el arte sonoro, según Bernal que, citando a Max Neuhaus, define “la instalación sonora como una acción (sonora) perpetua sin punto culminante musical, es decir, una experiencia sonora sin principio ni final, ni una linealidad temporal definida” (Bernal, 2015). Esto se puede comparar con la afirmación de Bergson: “La pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros” (Bergson, 22).

“¿Es entonces esta renuncia al tiempo lineal (musical) lo característico del arte sonoro?” (Bernal 2015). El objetivo de Bernal es definir el arte sonoro, sin embargo no consigue su cometido, dejándonos el interrogante. Hoy en día el campo

de arte es tan gaseoso y expansivo que los intentos de dibujar líneas y definir bordes resultan difíciles si no imposibles o contraproducentes. No obstante, Bernal y su análisis marcan los lugares donde podemos indagar y comprender en una forma más cercana las poéticas del arte sonoro: la relación entre el espacio y el tiempo.

Trabajando con el concepto desarrollado anteriormente, la poética es esa característica de la labor humana que dice *esto es aquello*. En este caso, del arte sonoro, es muy claro que su fundamento es una poética del espacio y el tiempo, donde los dos términos no solamente se oponen, sino que se funden, hablan el idioma del otro, y se identifican uno al otro, hasta que el espacio se vuelve tiempo, tiempo se vuelve espacio. Con una nueva mirada a la obra de Alvin Lucier, es evidente que el sonido, por su naturaleza inmaterial y por lo tanto temporal, toma cuerpo en la misma habitación donde es proyectado, y luego grabado. Pero el espacio de la habitación también está afectado, volviéndose tiempo en la grabación.

Eso es, en esencia, la poética del arte sonoro. Tomar un sonido, un ruido, y darla un espacio, una permanencia. Y por medio del sonido, se da al espacio donde es expuesto una temporalidad. Así que lo más importante del arte sonoro, tan difícil definir, es que conforma un espacio y tiempo para escuchar. Los sonidos, producidos *in situ* o grabados en otro lugar y re-producidos, crean un lugar en el espacio o traen otro espacio, y dan la posibilidad de una experiencia de tiempo subjetivo, como dice Bernal: “lo cierto es que el hecho de que presenciamos una instalación sonora durante tres, cinco, o diez minutos no suele cambiar substancialmente

la obra que percibimos” (2015). Este ruido ha formado su duración en la conciencia de quien escucha.

Otro ejemplo de esta poética del sonido se encuentra en la obra de Christina Kubisch, *Clocktower Project*, en la que toma el sonido de las campanas de la torre del Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts, y mediante una serie de algoritmos y paneles solares, crea un sonido que se reproduce cada 15 minutos. Dadas todas las variaciones de luz y sonido, este último nunca se repetirá, pues está espaciado por las condiciones del mundo exterior, se da a los que escuchen, según la artista, la oportunidad de “escuchar la luz.” Esta sinestesia, mezcla de las señales de percepción, relaciona no solamente a la poética de *esto es aquello*, sino también a la traducción de Bourriaud, mencionada anteriormente: “Toda traducción implica adaptar el sentido de una proposición, hacerla pasar de un código a otro, lo que implica que se dominen ambos idiomas, pero también que ninguno de ellos resulte fácil” (2009: 31).

La poética del arte sonido, entonces es tomar un espacio, *esto*, y volverlo *aquello*, un tiempo de calidad que genera una estesis de duración en la persona que escucha. Se puede utilizar una cantidad de sub-poéticas: la mimesis, la onomatopeya, la traducción, la metáfora, el símil, la repetición, etc. Todos siguen a la misma acción poética, la identidad de *esto* y *aquello*, *yo* y *no-yo*, *aquí* y *allá*. Hoy, con la tecnología que permite la grabación, compartición, intervención y reproducción de sonidos como nunca antes, no sorprende que la sensibilidad de este fenómeno está permitiendo y exigiendo más y más experimentación y expansión del régimen del arte sonoro.

## **Grabación magnética analógica (Wikipedia)**

No permiten la  
multigeneración más allá  
de la 4 o 5ª, por acumulación  
de pérdida de calidad...  
cada nueva generación (copia de copia)  
supone una pequeña pérdida  
irrecuperable.

Esta pérdida puede suponer una pequeña deformación  
de la señal original o  
un aumento ligero del ruido  
(siseo de fondo). Más allá  
de la cuarta generación,  
todos los defectos son audibles, con lo que  
la calidad puede llegar a ser  
pésima



## Resonancias Parciales

A pesar de que el ojo ha sido privilegiado a través de la historia sensible del ser humano, es evidente que el oído es el receptor más fiel y su objeto, el sonido, es la transmisión más sutil, contundente, y constante. Basta pensar en las veces que uno ha sido la víctima de un sonido no deseado para demostrar este hecho. Y es por esa razón, que sus formas de generar estesis son tan poderosos, que tienen alcance hasta las formas en que organizamos los espacios de la vida, incluida la casa. El sonido define nuestra relación con el otro, y si es poco reconocido, su efecto no se siente menos. Mientras escribo eso, sentado en mi apartamento nuevo, cual tiene una ventana hacia un patio cerrado compartido entre unos veinte vecinos (el antiguo tenía la ventana hacia un patio más abierto), escucho los sonidos de la comida siendo preparada, la música de un radio, los gritos de la vida domestica, y la presencia constante de los perros ladrando. La verdad, me está distrayendo un poco.

Este enfrentamiento con el otro es exactamente el inicio de una poética, la poética de la vida cotidiana, donde dos conceptos, ideas, cuerpos, o vidas, se chocan, se afectan, y crean un *entre-cuerpo*, una poiesis, un intersticio donde se experimenta la vida cotidiana a través de las mismas estrategias poéticas que el sonido aprovecha—la experiencia de un tiempo, no objetivo, geométrica y medible, sino subjetivo y fluido; una calidad de duración. Y hoy en día, más que nunca, el oído está haciendo su reclamo contra el ojo dominante. El arte sonoro ha experimentado una oleada en el siglo XXI, con los sonidos no-musicales hoy en día disfrutando una explosión en popularidad. Las poéticas de

este medio se están descubriendo y creando la posibilidad de proliferación del arte sonoro como nunca antes.

# Capítulo 4: ¿Cómo se busca el aguacate perfecto?

## Introducción y descripción de la obra

*En busca del aguacate perfecto* es una obra artístico-estética que recopila todo el trabajo investigativo y teórico escrito en la tesis del mismo nombre. El resultado es un registro de sonido y video que muestran mi intento por poetizar la acción cotidiana del pregonero, según los conceptos desplegados en la tesis.

Mi obra consiste en varios elementos que trabajan juntos para crear una experiencia transmisora para el espectador por medio de imagen en movimiento, sonido, y objeto sonoro como puesta en escena. Lo que pretendo hacer es poetizar (estétizar, re-presentar) una experiencia prosaica, es decir, común, que en su mismo contenido es una estétización de algo banal y presente en la vida cotidiana, tanta que se vuelve casi invisible. Katya Mandoki dice que la categoría “Prosaica”

no trata de la presencia del ser humano en la vida diaria sino de los modos o estilos de la presentación retórica y dramatúrgica del sujeto en su contexto social (Goffman [1959] 1981), sin excluir su re-presentación artística. Lo cotidiano, etimológicamente ligado a lo diurno, al término “día” (del latín *quotidie*), no es un hecho simple dado sin mediaciones, pues se constituye continuamente sobre

la base de acuerdos negociados y reglas compartidas donde están en juego las identidades personales y colectivas presentadas a la sensibilidad de los participantes. (115)

Aquí vale la pena clarificar qué es “presencia,” “presentación,” y “re-presentación,” en mi obra. Antes pensaba que el aguacate era “presente,” entonces el pregón era “presentación” de él. Obviamente mi intervención en los sonidos (la grabación y remezcla) iba a “re-presentar” lo prosaico, entonces sería una poetización del aguacate.

Ahora entiendo que el aguacate es un mero símbolo de los intersticios culturales en juego que utiliza el pregonero para su ventaja en la venta de frutas. Lo que realmente es “presente” es el hambre, la tradición, la hora del día, lo esperado, lo predecible, lo familiar, la cultura de abundancia y conveniencia, los códigos de servicio, una economía improvisada, y la gastronomía típica de un lugar que poco a poco se me revela familiar. El pregonero “presenta” todo eso en su grito, recordándole a un pueblo con poca memoria que la hora de almorzar se está acercando y que les hace falta algo indispensable en su plato. Eso es la prosaica que escuchamos cada día: la materialización en ondas sonoras de una necesidad basada en la tradición: social, cultural, alimentaria.

La “poetización” o re-presentación, en este caso, trataría de una reinterpretación de y entrar en juego con los códigos del espacio y tiempo que tiene el pregonero, replanteándolos en otros espacios y tiempos, dándoles otros significados. La obra siempre pretende que la palabra es magia, y que cambia el mundo. La yuxtaposición de pregones

y gritos, combinados con otras palabras, mías, frases de libros, y otras fuentes, aseguran que el mundo creado en la obra es un mundo modificado, aunque evoca un mundo conocido.

La obra que construyo consiste en los registros de acciones llevadas a cabo en varios puntos de la ciudad de Pereira, Colombia. Cada *performance* sonoro está pensado para un espacio, un tiempo, o una público diferente, y cambia los lenguajes según la especificidad de la obra misma.

La primera acción es la visita a la plaza de mercado en Pereira. Este centro de ventas, presente en todos los pueblos y ciudades de Colombia, es adonde llega la mayoría de frutas, verduras, y otros productos de alimentación. Y desde allí se distribuye a los vendedores y pregoneros, quienes en turno llevan los productos a los barrios de toda la ciudad. Ese corazón de la economía formal e informal, la idea es penetrarlo con una marca de aguacates, Don Patrick's Pregon Poético, que se presenta con stickers puestos en los frutos destinados para ser distribuidos ese día.



Imagen 14 Sticker para Don Patrick's Pregón Poético (diseño: Andrés Felipe Cano)



Imagen 15 Padre (Kevin Cross) e hijo establecen la marca. (Fotografía: Andrés Felipe Cano)

La segunda relación se toma un lugar en mi barrio, Barrio San Luis, en Pereira. Debo mucho a este barrio, dado que aquí yo he pasado mucho tiempo escuchando las llamadas de los pregoneros desde mi casa, mi balcón, o desde la misma calle, grabándolas para mi proyecto de reflexión y creación sobre una realidad a la que he llegado como

extranjero y ahora intento comprenderla como vecino. Esta vez, mi voz va a ser la proyectada, pero en lugar de “A-GUA-CA-TE!”, mi pregón es “I-GOT-ART-E,” un juego en el nivel fonético del pregón, que a la misma vez demuestra que no es la fonética que se genera la semántica del pregón, sino el ritmo que es primordial. La traducción, mencionada por Bourriaud como , juega un papel central en mi puesta en escena. En mi caja, no hay aguacates, sino cuadros enmarcados de fotos de aguacates, arte, rebuscados del internet.

En la producción de esta acción, una experiencia fortuna me puso a reflexionar sobre mi viejo amigo Arbe, quien se falleció en Noviembre de 2016. Un aguacero me hizo escamparme debajo del árbol en la esquina donde Arbe siempre trabajaba. Para no mojar las fotografías, estaba obligado a tapar el guacal con mi propio cuerpo. Sentí un momento de gran conexión con Arbe. ¿Cuántos aguaceros escampó Arbe aquí, sintiendo como yo? Y aunque estaba cerca de mi casa, yo no podía moverme. Estaba atrapado. Saqué un pequeño bitácora y empecé a escribir, relacionando palabras que empiezan con la letra “A” como su nombre. Cuando dejó de llover, entré de nuevo en mi conjunto cerrado, donde el celador me preguntó por la acción que estaba realizando. Le contó la historia, y mostró una tristeza a escuchar de la muerte de Arbe. Me dio cuenta que muchos del barrio no debían saber nada sobre su fallecimiento, que yo sabía porque tenía contacto con su esposa, pero los demás no sabían nada. Quería hacer algo en su memoria, y por la memoria de la comunidad del barrio. Por eso recito el poema, que escribí, desde su esquina, en voz alta como me enseñó Arbe.

La siguiente acción es un pregón dirigido a la gente sorda que suele congregarse en el Parque Lago Uribe en Pereira, Colombia. Parte de la reflexión de Brandon Labelle en su libro *Accoustic Territories*, “¿Puede el silencio, como función de sonoridad, ser entendido como una forma de hacer un reclamo sobre el cuerpo que escucha—para territorializar a través de la ubicación del ruido de uno dentro de un lenguaje de disrupción o molestia (2010: 74)?”, hará parte de mi necesidad de actuar. Esta acción pretende de cuestionar: ¿De quién es la cotidianidad de que hablamos? ¿Cuáles son las condiciones de estesis que utilizan el pregonero, y cuáles son las relaciones de poder que se revelan en la normalización de aquella cotidianidad?

Agradezco a la profesora Susana Henao, su esposo Jaime Hernández, y el hijo Esteban Hernández, quienes me enseñaron como decir “Aguacate Maduro” en lenguaje de señas y compartieron su experiencias y conocimiento de la comunidad sorda. El libro sobre la investigación de Henao sobre las formas narrativas de los sordos, *“Me subo al barco y viajo en él”* (2010), fue muy valioso para entender conceptualmente este performance.





Imagen 16 Aguacate en lengua de señas. (Fotografía Alejandro Vela)

Finalmente, en el centro de la ciudad, la última acción es una subasta. En su película *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976), Werner Herzog indaga sobre la acción de hablar rápido, desarrollada por los subastadores norteamericanos que venden ganado. La reflexión que surge es que la subasta podía ser vista como una nueva poética del

capitalismo. Tomando esa suposición como una verdad, mi acción pregunta si la acción del pregonero, y la economía informal por supuesto, no es entonces la poética de un pueblo en desarrollo. Cuando la gente se acerca para comprar el aguacate, yo subo el precio, yo altero unos códigos del capitalismo: el respeto por el precio.



Imagen 17 Subasta de aguacates, Centro de Pereira. (Fotografía: Alejandro Vela)

Los registros de estos *performance sonoros* se muestran en una pantalla acompañados en la pared por los poemas que aparecen en mi trabajo de reflexión y análisis. En otro lado del salón, una caja de madera, de las que usan los pregoneros, hace parte de una instalación sonora, complementada con cartografías de los espacios recorridos durante la obra, y el paisaje sonoro que consiste, para ambos casos, en las voces encontradas en la investigación, unido a mi propia voz. En esta forma yo intento a replicar y dar nueva manifestación de las poéticas del sonido, mezclando el

espacio y tiempo a partir del recorrido y proyección de mi voz.

El formato de las acciones que componen la obra toma referente del libro *Estética Relacional* de Nicolás Bourriaud (2001) cuando el autor despliega la tipología del arte de la década de los años noventa. Como explica Bourriaud, el arte es un “campo social” donde las formas legítimas son definidas por la misma sociedad. Por siglos los cuadros y esculturas eran las formas legítimas, porque eran las únicas formas reconocidas y recibidas por sociedad como arte. Identifica, en los años noventa, una ruptura en el régimen de legitimación, que antes solo reconocía las relaciones Humano/Divinidad y Humano/Objeto, ahora incluye (hasta privilegia) las relaciones Humano/Humano (27-33).

Una de las tipologías de arte enunciada por Bourriaud es “citas.” Sobre las citas, explica que se llevan a cabo “para una audiencia convocada por el artista. En una palabra, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad” (2001: 32). Afirmando lo mismo en otro libro, Bourriaud resalta el cambio entre las categorías espacio/tiempo, que ahora el segundo funciona como lo primero, hasta que se da para habitar. “Por estos nuevos modos de espacialización del tiempo, el arte contemporáneo produce formas aptas para captar esa experiencia del mundo, a través de prácticas que podríamos calificar de *time-specific*, como respuesta al arte *site-specific* de los años 60, y por la introducción, en la composición de las obras de figuras tomadas del desplazamiento espacial (errancia, trayectos, expediciones)” (2009: 89).

Esos dos conceptos, las relaciones entre humanos y la *site/time-specificity* (especificidad del sitio/tiempo), son dos características evidentes en la obra que la colocan en la categoría del arte relacional. Crean un espacio de relación, que realmente es un tiempo espacializado. Tiene duración solo por su condición de estar en espacio, un espacio definido por su temporalidad. Los aguacates no se venden en todos partes, y no a toda hora. El pregón existe para explotar la temporalidad de la esquina del barrio, el tiempo del almuerzo cercana a la casa. Por medio de la poética del arte sonoro, esos dos elementos vuelven el lenguaje de la obra y se funden para crear la posibilidad, a través de una escucha atenta, una duración, un afecto, una estesis.



La entrada a la exposición con el texto curatorial y el video con audifonos.

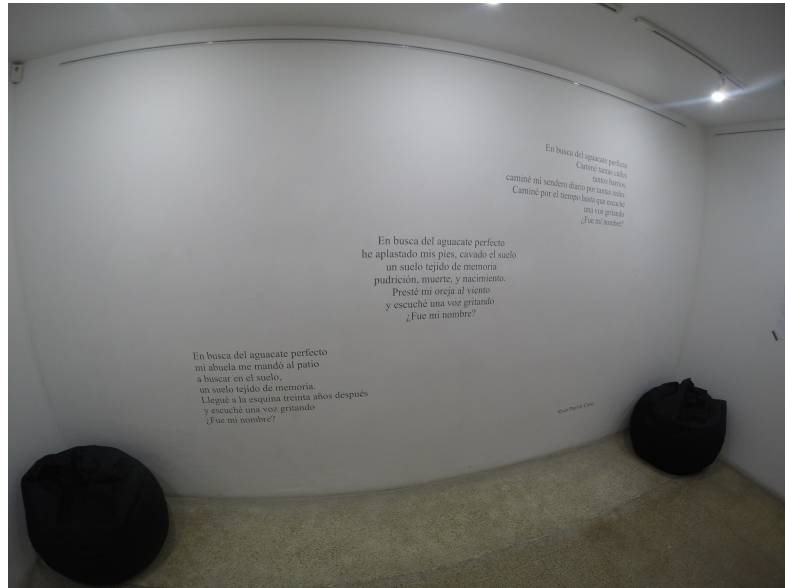


Dos fotos mostrando la acción de decir “Aguacate Maduro” en lengua de señas.



Una escultura sonora, hecha de los guacales que se utilizan dentro del ofocio de vender frutas. Una composición en 5.1 reproduce desde por dentro.





El poema “En busca del aguacate maduro”



## **Antecedentes de la obra *En busca del aguacate perfecto***

Ninguna obra de arte está hecha *ex nihilo*. A través del tiempo y también un estudio juicioso del estado del arte, he encontrado ciertas artistas y obras que resuenan con las temáticas, medios, y poéticas que utilizo en mi obra, y debo a ellos un gratitud enorme. Aquí menciono algunos de ellos.

Una de los primeros referentes en mi labor creativa que es necesario mencionar sería *Finnegans Wake* de James Joyce. En su obra maestra, el escritor Irlandés logró disolver los esquemas de significación hasta el nivel de palabra, creando la posibilidad de lecturas infinitas, infinitivamente ricas.

La primera vez que yo escuché un pregonero pasando por el barrio, pensé que de pronto el edificio en que dormía se estaba quemando. No tenía la menor idea de qué gritaba y por qué lo hacía, pero sentí inmediatamente la urgencia con que impulsaba su labor. Cuando pregunté a mis compañeros qué vendía este hombre, ellos me dijeron que era mazamorra. Sin embargo, yo sabía que ellos no estaban entendiendo las palabras reverberaban entre los edificios. Yo me preguntaba por algo sub-semántico, culturalmente conocido por el ritmo o el tono o la forma en que las sílabas se estiraron o se quedaron cortas. Fue algo familiar, conocido para ellos, pero entendí que no les estaba tocando en el nivel consciente.

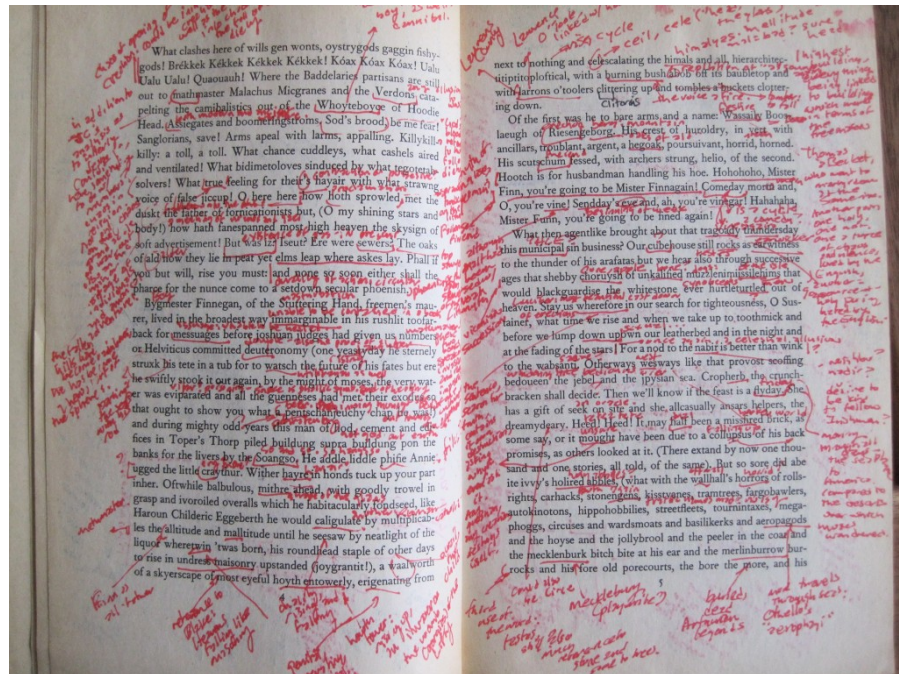


Imagen 18 El libro *Finnegans Wake*, anotado por un lector quien ha encontrado en sus páginas algunas de las infinitas de lecturas posibles.

Años después, leí *Finnegans Wake* para cumplir un reto literario y para acercarme a la cultura de mi familia. Curiosamente, me ayudó a poner en marco un fenómeno aquí, en Colombia: el pregonero. En el libro, Joyce emplea un lenguaje medio-inventado, que sugiere pero no dice, que evoca pero nunca muestra. Es inmediatamente reconocido y extraño, deja la mente rodando sobre significados mientras el escritor sabe que no hay nada fijo para entender. Repite lo mismo, siempre de modo diferente. En efecto, es un pregón escrito que dura seiscientas páginas. Los códigos que importan no son superficiales, sino que estos quedan en el subconsciente. Y solo podía pensar, “Yo quiero escribir así.”

Francis Alÿs es un artista Belga quien desarrolló su trabajo durante muchos años viviendo en México. Utiliza la diferencia y condición de ser extranjero como eje poético en



su trabajo. En *Makers*, Alÿs se mezcla entre los trabajadores de la economía informal quienes llevan letreros anunciando sus talentos y servicios. El letrero de Alÿs dice “Turista.” Obviamente hay muchos paralelos entre el trabajo de Alÿs y mi trabajo, desde la posición del extranjero hasta su interacción y solidaridad con un sector de personas marginalizadas.



Image 19 Francis Alÿs. *Turistas*.

Viviana Angel y Jhon Wilson Ospina exploraron el deterioro y destrucción de la antigua plaza del mercado en un video arte, *La Zona*. Se trata de un lugar central en Pereira. Muchas personas tienen memorias de haber visitado a la Galería con sus padres cuando eran niños e iban merchar. Pero según las artistas, “Esta perspectiva idílica del desarrollo contrasta con las características propias de la economía del rebusque y las ventas informales, que comienzan a surgir a partir de la crisis cafetera y la emergencia de factores como desplazamientos y migraciones, entre otros” (Angel).

Cuando decidí empezar el estudio de los pregoneros, buscaba otros trabajos hechos a partir de ese fenómeno. Así, yo encontré *Pregoneros de Medellín*, un documental interactivo, lo que permite que a través del computador el usuario puede seguir las rutas de cinco pregoneros y escuchar su trabajo y sus historias. Aunque muy concreto y poco poético, *Pregoneros* sirve para hacer algo que también tiene resonancia en mi trabajo: hacer visible un sector de la población que muchas veces queda invisible.



Imagen 20 El documental interactivo *Pregoneros de Medellín* permite el usuario la oportunidad de escoger su recorrido por el centro de Medellín, siguiendo los pregones de cinco trabajadores informales y acercar, por segmentos de video cortos, a su forma de vender y su vida cotidiana.

La artista Mildred Eugenia Gutiérrez de Armenia, Colombia, y egresada de la Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira con su obra *Cuerpo y Gesto Sonoro en Situación Desde Lo Cotidiano*, también ha abordado el asunto del paisaje sonoro callejero y la economía informal. Según Gutiérrez, su obra se trata de “Estrategias de relación que articulan el gesto del poder cantor en situación, a partir de la producción artística actual colombiana, la

experiencia privada de creación de obra y los fenómenos—objetos de la cotidianidad” (subtitulo). Su obra sonora busca nuevas formas de encontrar el sujeto urbano, estetizando su estatus y inscribiéndolo en contextos distintos.

Oscar Salamanca es un artista que trabaja en Pereira, Colombia. Su obra *Risa Colombia Risa* consiste en un video donde el artista, vestido de traje con corbata y abrigo, se ríe cacofónicamente y señala con el dedo a la gente viviendo y trabajando en la calle. Esa obra tiene conexión con el trabajo mío por su forma de enfrentar esas personas invisibles que habitan los mismos “no-espacios,” de nuestra cotidianidad urbana.



Imagen 21 Oscar Salamanca nos hace pensar en la risa implícita en nuestra indiferencia hacia la gente que ocupa los espacios o no-espacios por donde pasamos cada día.

## Testimonio de un transeúnte sensible

A través de la obra que propongo aquí, *En busca del aguacate perfecto*, espero declarar un replanteamiento de los ambientes sonoros de la ciudad y el rol del pregonero cuando se ocupa de configurar espacios urbanos del comercio y la vivencia. La idea de sonidos relacionados con un acto vulgar o despreciado, descontextualizados dentro de un espacio artístico institucionalizado por la academia y las prácticas artístico-estéticas, es problematizador para la misma cultura que fácilmente olvida la importancia, tradición, y técnica que representa el trabajo del pregonero en una época de comunicación silenciosa y mediada. La intermediación que surge de la voz cruda del pregonero crea cuestionamientos, sobre todo en términos del paisaje sonoro y el diseño sonoro de los espacios urbanos.

El fin de mi obra es resaltar una actividad que forma parte de la poética y poiesis de la ciudad. A pesar de su estatus bajo, el pregonero crea: no solamente en la manipulación de la voz para llamar atención, sino también que se crea sus propios trabajos, no bajo la contratación de otra persona, sino con sus propios términos. Nadie solicita los servicios de un voceador para llamar la atención de posibles pasajeros para la ruta del transporte público; sin embargo, el trabajo se realiza a la espera de un reconocimiento económico paupérrimo. Mientras son personas marginalizadas, se legitiman asimismo por medio de algo común, la voz. Y como todo poeta/mago/Dios, crea su propia realidad. Si hay algo latente en el trabajo callejero, es esa idea de la dignidad que cada uno tiene en su palabra, y solo por medio de un lenguaje poético, se podrá entender dicha dinámica.

Mi obra aporta algo, si no innovador, por lo menos diferente de lo común, especialmente en la región. Aunque en la investigación he encontrado trabajo artístico sobre el pregonero, incluso un documental de Medellín que se llama *Pregoneros*, ningún referente se basa en la creación poética en del pregón del aguacate. Igual en la poesía, el uso de elementos sonoros está subutilizado.

Al abordar mi proyecto de creación y elaboración de un documento conceptual que dé cuenta del proceso de forma argumentativa, he tenido que re-pensar mi quehacer como profesional y participe en la economía global. En ciertas formas, el acercamiento al pregonero me ha cambiado la percepción de las cadenas de consumo en las cuales nos hallamos instalados. Los modos de consumo que tienen como eje central el supermercado son los que prefieren una cadena de consumo más dependiente en el movimiento masivo de mercancías, un sistema que contribuye a la destrucción del planeta. La interacción con el pregonero del barrio es un vínculo más directo entre productor y consumidor.





Imagen 22 Fotografía de una de las piezas sonoras titulada *Presencia de una ausencia*, que conforma *En busca del aguacate perfecto*. El artista utiliza materiales y signos de los pregoneros callejeros para construir una poesía sonora y visual que aborda la vida cotidiana y la economía informal.

## **Resonancias Parciales**

Lo que empezó como un goce disinteresado, el aguacate barato, abundante, y caminante, se volvió algo así como una obsesión, algo personal, una forma de ver mi propia vida reflejada en el otro. La observación, desde afuera, también tornó algo en lo que yo participaba. Sentado en la esquina con Arbe, él me puso a cargo de su mercancía mientras hacía unos domicilios, y ahí empecé mi pregón, añadiendo mi voz al clamor que compone el paisaje sonoro de mi barrio, de mi ciudad, de un lugar en el que al mismo tiempo yo soy extraño y ciudadano, pero que con los días he vuelto mi lugar.

Each person  
needs a center to hold on to  
that thing that  
in times of dire need  
anchors  
staves off the imminent rot of the outside  
promise of new beginnings  
even those smashed into  
other forms, other ways,  
of being.

A guacamole still needs its seed  
even though it's changed  
it remembers what it was  
like a wound without a body  
or a branch now detrunked.

The memory of the sound  
now so distant, when penetrated  
and ripped out  
can only remind us of  
what we were always trying  
to be.



Cada persona  
necesita un centro para pegarse  
esa cosa que  
en tiempos de fatal necesidad  
ancla  
esquiva la pudrición inminente de afuera  
promesa de nuevos comienzos  
hasta los que aplastan  
hacia otras formas, otras maneras,  
de ser.

Un guacamole aún necesita su pepa  
a pesar del cambio  
recuerda lo que era  
como una herida sin cuerpo  
una rama destroncada.

La memoria del sonido  
tan distante, cuando penetrado  
arrancado  
solo nos recuerda  
lo que siempre estábamos luchando  
ser.



Imagen 23 Aguacate esculpido por el artista australiano Daniel Barresi.

# Bibliografía

- Angel, V. & Ospina, J. (sin fecha). *La Zona*. [Texto Curatorial]. Pereira, Colombia.
- Bachelard, G. (2013). *La poética del espacio*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica. (Original: 1957).
- Bejarano, S. (2014). *Tartamudo*. Bogotá, Colombia: Animal Extinto Editorial.
- Bergson, H. (2004). *Memoria y vida: Textos escogidos por Gilles Deleuze*. España: Alianza Editorial.
- Bernal, A. (2015, Octubre 1). ¿Es el arte sonoro la nueva música? *SulPonticello*. Extraído de: <http://www.sulponticello.com/%C2%BFes-el-arte-sonoro-la-nueva-musica/#.WQaLE4nyuYU>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2001). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Carabalí, A & Durand, T. (Directores). (2015). *Pregoneros de Medellín*. [Documental interactivo]Colombia: <http://www.pregonerosdemedellin.com>.
- Careri, Francesco. (2014). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. (2ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili. (Original publicado en 2002).
- Delgado, M. (1999). *El Animal Público*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Duque, F. (2006). Esculpir el lugar. En A. Ortiz-Osés & P.

Lanceros (Eds.), *La interpretación del mundo: Cuestiones para el tercer milenio* (pp. 95-112). España: Anthropos.

Gadamer, H.G. (1977). *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*.

Gil, R. (2002). *Pereira: Visión Caleidoscópica*. Pereira: Instituto de Cultura de Pereira.

Gil, R. (2015). *Museo y literatura: Exposición de cuerpos y mundos* [Seminario]. Universidad Tecnológica de Pereira.

González-Lavagne d'Ortigue, J. (2015, Marzo 5). *Arte sonoro, (no) definición y breve historia no cronológica*. [Blog]. Extraído de: <http://lavagne.es/2-arte-sonoro-no-definicion-y-breve-historia-no-cronologica/>

Grabación magnética analógica. (5 Mayo, 2017). En *Wikipedia*. Extraído: [https://es.wikipedia.org/wiki/Grabaci%C3%B3n\\_magn%C3%A9tica\\_anal%C3%B3gica](https://es.wikipedia.org/wiki/Grabaci%C3%B3n_magn%C3%A9tica_anal%C3%B3gica)

Gutiérrez, M. (2012). *Cuerpo y gesto sonoro en situación desde lo cotidiano*. Periera: Universidad Tecnológica de Pereira.

Henao, S. (2010). *“Me subo al barco y viajo en él”: Relato de una experiencia de lenguaje en el mundo de los sordos*. Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira.

Huidobro, V. (2007). *Altazor o El Viaje en Paracaídas*. Mexico: Distribuciones Fontamara. (Original: 1931).

Joyce, J. (2012). *Finnegans Wake*. London: Wordsworth Editions Limited.

- Labelle, B. (2010). *Acoustic territories: Sound culture and everyday life*. New York: Bloomsbury Academic.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Venezuela: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. (Original: 1965).
- Mandoki, K. (1994). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*.
- Mejia, L.F. *Resurrección de los juguetes. Poemas*. Manizales: Biblioteca de Autores Caldenses, Vol. 20, 1964.
- Meloy, E. (2003). *The anthropology of turquoise: reflections on desert, sea, stone, and sky*. New York: Vintage Books.
- Mesa, C. (2010). *Superficies de contacto: Adentro, en el espacio*. Medellín: Mesa Editores.
- Pardo, J.L. (1991). *Sobre los espacios: Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal: Barcelona.
- Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica. (Original: 1956)
- Russolo, L. *The art of noise (futurist manifestó, 1913)* (R. Filliou, traductor). Ubu Classics: [www.ubu.com](http://www.ubu.com)
- Salamanca, O. (2009). *Risa Colombia Risa*. [video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=nJdaUPfKeGE>.
- Schafer, R. (1977). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books: Vermont.

Zarone, G. (1993). *Metafísica de la ciudad: Encanto utópico y desencanto metropolitano*. (J.L. Villacañas, trad.). España: Pre-textos.

# Imágenes

Imagen 1 Cross, R. (2015). *Pregón.jpg*. [Archivo Personal].

Imagen 2 Cross, R. (2016). *SlimCado*. [Archivo Personal].

Imagen 3 [Meme de aguacate sin título]. Extraído 13 de

noviembre de 2016 de:  
<http://fusion.net/story/321784/mexicans-mock-surgin-g-avocado-prices-with-brilliant-memes/>

Imagen 4 [Meme de aguacate sin título]. Extraído 13 de

noviembre de 2016 de:  
<http://www.taringa.net/post/humor/19534901/Si-no-te-ries-con-estas-imagenes-denuncia-rufian-Salu2.html>

Imagen 5 [Meme de aguacate sin título]. Extraído 13 de

noviembre de 2016 de:  
[http://www.pictaram.com/media/1190723212807171655\\_2969583002](http://www.pictaram.com/media/1190723212807171655_2969583002)

Imagen 6 [Pantallazo]. “26 frases que quedan mucho mejor

con la palabra ‘Aguacate’ en lugar de ‘Amor’.”  
Extraído 13 de noviembre de 2016 de:  
<http://eldeforma.com/2016/07/04/26-frases-celebres-que-quedan-mucho-mejor-con-aguacate-en-lugar-de-amor/>

Imagen 7 [Pantallazo] soy tan sutil. 8 de Febrero de 2015.

*Dios y los aguacate-¡Autotune Remix!* [Video  
Archivo] Extraído de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sdIE-BfhIPw>.

Imagen 8 Dunn, C. (2016). *Holy Guacamole!* [Archivo  
personal].

Imagen 9 Corman, F. (1880). *Cain fuyant avec sa famille*.

[Imagen en línea]. Extraído de:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Fernand\\_Cormon#/media/File:Cormon,\\_Fernand\\_-\\_Cain\\_flying\\_before\\_Jehovah%27s\\_Curse.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Fernand_Cormon#/media/File:Cormon,_Fernand_-_Cain_flying_before_Jehovah%27s_Curse.jpg)

Imagen 10 Ceoil [username]. (2006). Large menhir located

between Millstreet and Ballinagree, Cork County, Ireland [Imagen en línea]. Extraído de:  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Menhir#/media/File:Ballinagree.jpg>

Imagen 11 Escher, M.C. (1938). *Sky and Water I*. [Imagen en

línea]. Extraído de:  
<https://es.pinterest.com/ilhan3335/mc-escher/>

Imagen 12 Brossa, J. (1988). *Eclipsi*. [Imagen en línea].

Extraído de: <http://www.macba.cat/es/eclipsi-4742>

Imagen 13 Seuphor. (1930). [Imagen en línea]. Extraído de:

<https://reaktorplayer.wordpress.com/2013/11/10/the-collected-recordings-of-luigi-russolos-1885-1947-intonarumori-noise-machines-mp3/>

Imagen 14 Cano, A.F. (2016). *Don Patrick's Pregón Poético*.

[Archivo personal].

Imagen 15 Cano, A.F. (2017). *Padre e hijo establecen la*

*marca*. [Archivo personal].

Imagen 16 Vela, A. (2017). *Aguacate en lengua de señas*.

[Archivo personal].

Imagen 17 Vela, A. (2017). *Subasta de aguacates*. [Archivo

personal].



Imagen 18 Steel, K. (Fotógrafo). (2013). [Fotografía].

Recuperado de:

<http://www.smithsonianmag.com/smart-news/this-late-night-reading-group-zipped-through-finnegans-wake-in-seven-short-months-1933978/?no-ist>.

Image 19 Alÿs, F. (1994). *Makers*. [Imagen en línea].

Extraído de:

<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/82250-turista>.

Imagen 20 Fotografía sin título pantallazo de *Pregoneros de*

*Medellín*. (2015). Recuperado de: <http://www.interdoc.org/en-colombia-se-pregona-pregoneros-de-medellin/>

Imagen 21 *Imagen del Video performance “Risa Colombia”*

[Fotografía]. (2010) Recuperada de:

[http://nolocalvideoarte.blogspot.com.co/2010/06/blog-post\\_5614.html](http://nolocalvideoarte.blogspot.com.co/2010/06/blog-post_5614.html)

Imagen 22 Cross, R. (2015). *Presencia de una ausencia*.

[Archivo personal].

Imagen 23 Barresi, D. (Escultor). (2017). [Fotografía de un

aguacate esculpido]. Recuperado de:

<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-4596508/Micro-sculptor-transforms-avocado-edible-masterpiece.html>